

Deutsche  
Kunst











Deutsche Kunst





# Deutsche Kunst

Eine Auswahl ihrer schönsten Werke

Von

Wolfgang Graf v. Rothkirch (1892-1945)

Mit einem Geleitwort von

Wilhelm Pinder



---

Im Propyläen-Verlag · Berlin



AL-1621



Biblioteka Uniwersytecka KUL  
\*1000556857\*



Einband und Schutzumschlag: Beucke  
Copyright 1934 by Propyläen-Verlag GmbH., Berlin  
Printed in Germany. Im Ullsteinhaus, Berlin



## Geleitwort

Dieses Buch ist aus einem Theile der deutschen Abbildungen einer vielbändigen Gesamtkunstgeschichte entstanden — vermehrt um einiges andere Wichtige. Es ist ein Bilderbuch. So reich es erscheint, so gewaltig bleibt doch der zahlenmäßige Abstand von der wirklichen Menge unserer wertvollen erhaltenen Werke. Diese zählen nach vielen Tausenden. Aber niemals könnte ein volkstümlicher Bilderband mehr als eine Auswahl geben, und in diesem Falle war auch gar nichts Anderes nötig. Nötig war nur (obwohl nicht leicht!) eine besondere Sorgfalt bei der Auswahl aus dem fast gänzlich festbestimmten Kreise der Bilder.

Nicht das Wissen um einen Bestand, sondern das Verstehen von Wesentlichem war das Ziel. Darum war auch eine Einführung unvermeidlich, die aus verstehendem Wissen verstehen lehren möchte. Es handelt sich keineswegs um eine Geschichte der deutschen Kunst, sondern um die geschichtliche Ordnung derjenigen Werke, die gerade hier gezeigt werden. Darum ist nur das Abgebildete im Texte überhaupt genannt. Dieser straffen Bezogenheit des dienenden Wortes auf das Bild entsprang auch die Absicht, um so weniger Worte zu gebrauchen, je verständlicher die sichtbare Form jeweils vermutet werden konnte. Vermutet — denn gänzlich irrtumlos vermag niemand Verständlichkeit für Andere abzugrenzen. Jede Epoche versteht am besten, was ihr gemäß ist; aber keine ist in sich selber einheitlich, am wenigsten die unsere. Nicht nur Begabung und Reigung, sondern selbst die Geschichtslagen sind bei den verschiedenen Völkern und verschiedenen Durchgestalteten gleicher Zeit verschieden. Und wohl keine Kunst hat es schwerer als die deutsche — selbst bei den Deutschen. Noch immer urtheilen Viele von der Malerei, ja vom Museum aus. Aber keine Kunst in Europa ist so wenig von der Malerei aus allein zu würdigen und keine — dies vor allem! — ist so wenig Museumskunst wie die unsrige. Das ist das im ehrenvollsten Sinne „Mittelalterliche“ an ihr: sie am allerwenigsten kann ein Selbstzweck sein (und wenigstens den Schein davon verleiht doch jedes Museum). Sie ist auch, weil sie am tiefsten diente, am wenigsten privat und schmückend geblieben: was man in Wohn-

räumen sichtbar machen könnte, ist — anders als gerade bei den Nächsten verwandten, den Niederländern — das wenigst Kennzeichnende. Sie ist vorwiegend sakral und geheim zugleich: entweder, besonders als Baukunst und Plastik, an festen Ort gebunden, oder im Buche verborgen, auch als kleines Blatt in der Hand, jenseits aller schlagenden Wirkung äußerer Ausdehnung gleichsam als Erinnerungsbild ihrer selber berebt. Die meisten Versuche, ihre immer wieder empfundene Besonderheit, ihre in Wahrheit unerreichte Selbständigkeit und Einzigkeit in Begriffe zu fassen, sind fehlgeschlagen: sie gingen vom Fremden aus und sahen also mehr das Nicht-Fremde, als das Eigene; ja, sie konnten soweit gehen, Formlosigkeit, selbst Formfeindlichkeit und gar Geschichtslosigkeit ihr zuzudenken.

Nichts davon hält vor dem eigenen Zeugnis unserer Kunst stand. Wäre sie formlos, so müßte ohne Schaden an dem Formverlauf ihrer echten Werke geändert werden können. Der geringste Versuch erweist sich als tempelschänderisch und scheitert. Auch geschichtslos ist die deutsche Kunst so wenig als irgendeine. Eben darum hat der Verfasser versucht, eine Geschichte der Aufgaben anzudeuten, wie sie August Schmarsow für die Kunstgeschichte überhaupt gefordert hat. Er weiß, daß die früheren Künstler nicht weniger, oft mehr als die späteren konnten. Aber die Geschichte wandelte die Aufgabe und mit ihr das Gesetz. Dies mußte bewußt gemacht werden.

Nicht formlos und nicht geschichtslos ist die deutsche Kunst. Sie ist wie ein Meer: man kann hineintauchen, aber man kann es nicht ausschöpfen. Man soll aber auch nicht darin untergehen: man soll lernen, wie man sich in diesem gewaltigen Elemente behaupten kann. Dazu will dieses Buch helfen. Möge es ihm gelingen!

München, im Herbst 1934

Wilhelm Pinder



## Inhaltsverzeichnis

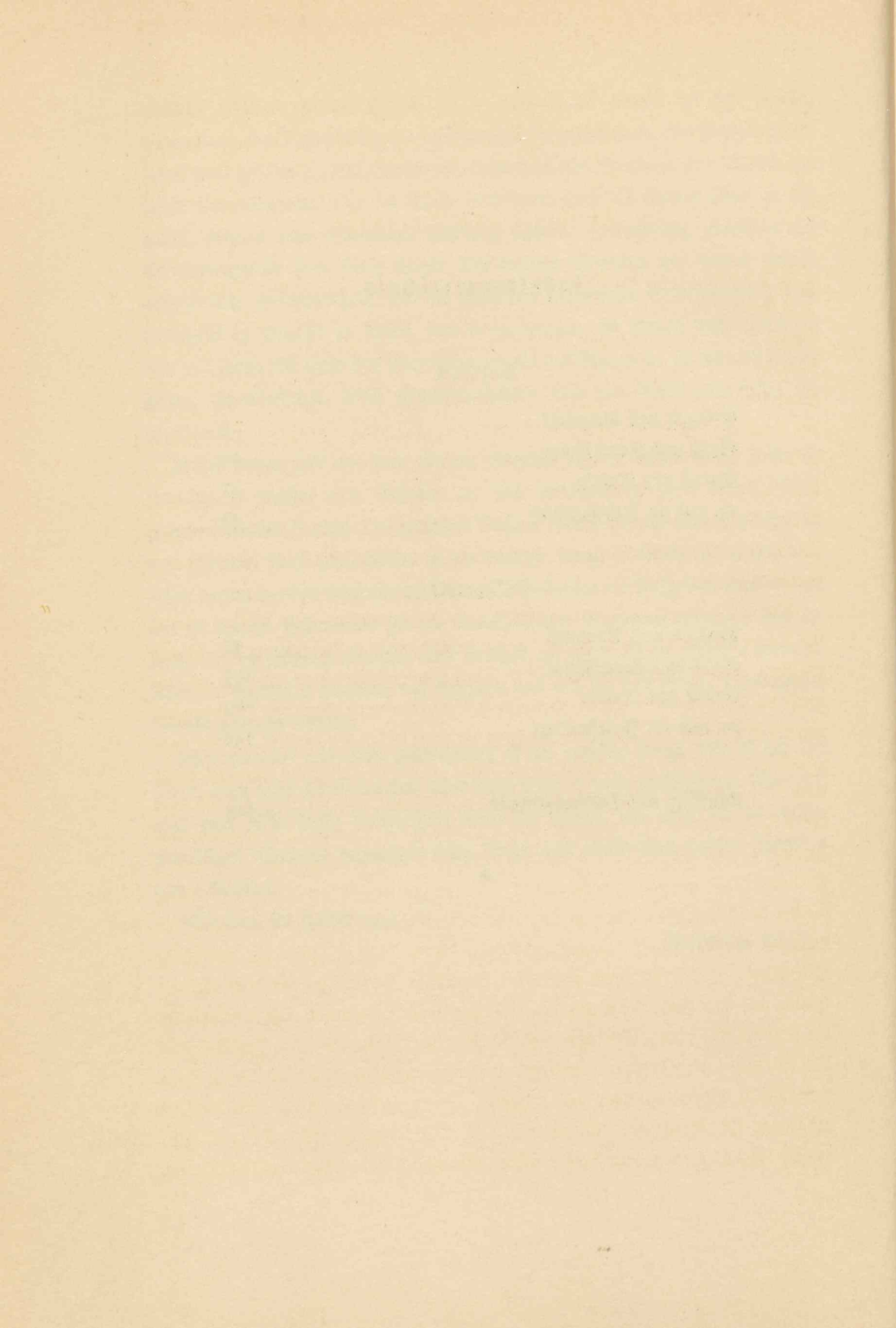
### Textteil

Frühzeit und Romanik.....	9
Gotik und Renaissance.....	20
Barock und Rokoko .....	41
19. und 20. Jahrhundert .....	49

### Bilderteil

Frühzeit und Romanik .....	57
Gotik und Renaissance.....	125
Barock und Rokoko .....	289
19. und 20. Jahrhundert .....	349

Künstler- und Ortsverzeichnis .....	409
-------------------------------------	-----



## Frühzeit und Romanik

Nirgends kann die Antwort auf die Frage „Was ist deutsche Kunst?“ mit so viel Aussicht auf Erfolg gesucht werden als in der Geschichte eben dieser Kunst. Denn der deutschen Kunst der verschiedenen Zeitalter liegt immer dasselbe deutsche Wesen zugrunde, aber es kann sich nur sichtbar machen in verschiedenen Erscheinungsformen. Ihre Wandlung ist aber nichts Anderes als der Wandel in der Stellung des Menschen zur Welt. Immer mehr löst er sich aus der Verbundenheit mit der Natur und der Unterordnung unter die überpersönlichen Gesetze, denen sie gehorcht; er stellt ihr ein eigenes Bild seiner Welt gegenüber, geschaffen in der Religion — und in der Kunst. Die Trennung ist schmerzvoll — wir wissen heute, wieviel die Menschen mit der Lösung vom Rhythmus der Gesamtnatur verloren haben.

Einem mythischen Zeitalter gehörten noch unsere germanischen Vorfahren an; ihr Leben war nicht „ohne Kultur“, aber noch ohne den Zwang, die Spannung zwischen Mensch und Welt durch Schaffung von Symbolen zu überwinden, die auch unabhängig von ihnen Bestand hatten. Dafür hatten die „Gebrauchsgegenstände“ des täglichen Lebens noch ihren sakralen Charakter, der sie vom „Kunstgewerbe“ fast zum Range hoher Kunst aufsteigen ließ. Ihre Formen, mehr noch ihr Material beweisen, daß stärker als zu den Mittelmeerländern des Südens die Beziehungen zu den asiatischen Verwandten im Osten waren. Vor allem aus Indien kamen die Halbedelsteine, die Gefäße und Kleiderspangen („Fibeln“), Schwerter und Zaumzeug germanischer Fürsten zierten. Zu den schönsten Stücken, die der deutsche Boden bewahrt hat, gehört die Silberfibel von Wittislingen. Die Abb. 60  
wenigen großen, scharf gegeneinander abgesetzten Flächen lassen die natürliche Schönheit des edlen farbigen Materials, vor allem in dem Kontrast vom Rot der Steine und dem Gold der Einfassung, voll zur Geltung kommen. Oft wurden auch die Flächen mit einem Geflecht von Bandstreifen überzogen; ihre Herkunft aus den Formen langgestreckter Tierkörper ist freilich nur dem erkennbar, dessen Auge den reichen Verschlingungen der einzelnen Linien zu folgen weiß. Als Beispiel möge das Ornament auf dem unteren Teil eines Kriegergrabsteins der Magdeburger Gegend dienen. Für die Darstellungskunst der heidnischen Sachsen ist er ein Abb. 59



wichtiges Zeugnis. Das Abbild der Wirklichkeit ist einem Flächenmuster gleichsam nur aufgelegt; die Reliefplastik eines spätrömischen Reiterbildes, das sicher als Vorlage diente, hat die dem Ornament noch verhaftete Formphantasie des Germanen zu einem System von Flächen und Linien flachgepreßt, die sich gegenseitig durchdringen und den ganzen Raum zwischen dem Flechtbandrahmen gleichmäßig zu überspinnen trachten.

In Skandinavien hat man die Bandstreifen zu einem fast unentwirrbaren Liniengeflecht miteinander verknötet; aus der Kunst der nördlichen Bruderstämme hat sich diese Ornamentik entwickelt, sie ist keine Vorform unserer eigenen. Von „deutscher“ Kunst im eigentlichen Sinne (und von ihr allein soll hier die Rede sein) können wir erst seit der Vereinigung aller Südgermanen durch Karl den Großen sprechen; aus den Stämmen der Osthälfte seines Reichs ist allmählich das Volk der Deutschen zusammengewachsen. Karls Tat mußte, entgegen seinem eigenen Willen, ein Stück alter Stammeseigenart zerstören — aber mit der fremden Kultur, die sie brachte, bereitete sie den Boden für eine Kunst, die nicht Flächen verzierte, sondern Räume schuf: die monumentale Architektur. Sie kam zu den Deutschen als Sakralbau der neuen Staatskirche, des Christentums, und bot ihnen die Formen, durch deren Verwandlung sich ihr Geist und Gefühl im Großen Ausdruck zu geben vermochten. Die Entwicklung ging freilich nur langsam von statten. Der Gestaltungswille des ältesten Christentums, der den Kirchen vor

Abb. 62 Karls Zeit ihren Charakter gab, liegt noch dem gewaltigen Bau des Münsters von Aachen zugrunde. Im Sinne dieser Kunst sind die Pfeiler hier nur Begrenzung des Raumes, von seiner Achteckform erzeugt und darum in der Mitte geknickt, also ohne selbständige Körperlichkeit. Vier Jahrhunderte später sehen wir

Abb. 63 in der Kölner Gereonskirche gerade diese „Knicke“ durch Einstellung von „Diensten“ betont und die Wände zwischen ihnen, auf denen in Aachen der Nachdruck lag, zur Füllung entwertet.

Als Kapelle der bedeutendsten kaiserlichen Pfalz hatte der Aachener Zentralbau seine besondere Aufgabe; noch heute trägt die Westempore gegenüber dem Altar den Thronsiß des Kaisers. Dem Gottesdienst von Laien soll dieser Bau also in erster Linie dienen, im Gegensatz zu den langgestreckten Basiliken der Bischofs- und Klosterkirchen. Wo auch dort für den Pfarrdienst Platz geschaffen werden soll, da tritt an das Langhaus wieder ein Zentralbau heran: das „Westwerk“, ein Turmbau von quadratischem Grundriß, auf drei Seiten von Emporen umgeben. Wichtiges Kennzeichen des jungen abendländischen Formwillens: die Aufgipfelung des Gebäudes liegt nicht mehr in der Mitte, sie ist an die Enden

verschoben. Kein beherrschender Mittelraum also, wie ihn die christliche Kunst des Südens und Ostens entwickelt hatte — das Gebäude wird aus verschiedenen Einheiten zusammengesetzt und kann beliebig verlängert werden, wie der spätere Anbau mancher Westwerke beweist.

Eine rein germanische Form verbirgt sich wohl in der Königshalle des Klosters Abb. 64 Lorsch, einem „Profanbau“ inmitten eines kirchlichen Baukomplexes, wie das Aachener Münster eine Kirche inmitten eines herrscherlichen Bezirks ist, Beispiele der innigen Durchdringung beider Gewalten in dieser Frühzeit. Sie stand frei in dem weiten Vorhof der ursprünglichen Klosteranlage, war also keine „Torhalle“, wenngleich auf die Achse der Kirche ausgerichtet. Über drei Durchgängen erhebt sich ein quereckthöckeriger Raum, die eigentliche Königshalle, wie wir sie bei den spanischen Westgoten und anderwärts treffen. Sie liegt wohl auch den Hauptsälen der mittelalterlichen Pfalzen zugrunde.

Wie dieser „Wohnraum“ germanisch ist, so prägt sich in der Basilika mit ihrer Zerlegung des Raumes in horizontale Schichten (Arkaden, Obermauer, Lichtgaden) der Geist der Mittelmeerkunst aus. Ihre Form hat am längsten einer Umwandlung widerstanden. Noch als um die Jahrtausendwende die Mönche der Reichenau ihre Georgskirche ausschmückten, haben sie durch Gemälde, die als Abb. 65 wagerechtes Band das ganze Mittelschiff umziehen, den alten Charakter des Langhauses rein zum Ausdruck gebracht. Der Chor dagegen bildet einen Raumbezirk für sich; seine Mitte, die „Bierung“, war durch breite Mauerzungen nach allen Richtungen hin abgeschlossen. Hier liegt der Ansatypunkt, von dem aus die ganze Kirche zu einem einheitlichen Gefüge durchgeformt werden konnte. Einen wichtigen Schritt weiter tat man in der Stiftskirche von Gernrode. Die Bierung Abb. 66, 67 ist hier zwar nicht aus dem Querschiff „ausgeschieden“ (erst das 19. Jahrhundert hat die trennenden Bögen eingefügt), im Langhaus aber unterbrach man die Stützenreihe durch einen Mittelpfeiler; die Teilung des Hauptschiffs in zwei gleiche Raumkuben greift bis ins Emporengeschoß durch. Die Absicht ist deutlich: Verwandlung der wagerecht übereinander liegenden Schichten in eine Folge nebeneinander stehender Hörräume. Ein Halbjahrhundert später sind diese in der Michaelskirche zu Hildesheim nach dem Maß der — in voller Breite geöffneten — Abb. 68 quadratischen Bierung gebildet. Chor und Langhaus erhielten so eine gemeinsame Grundlage für ihren Aufbau und wuchsen zur Einheit zusammen. Trotz mancher Veränderungen vermag uns der heutige Bau noch ein Bild von der Anlage des 11. Jahrhunderts zu geben. Zwei der Emporentkapellen sind noch völlig erhalten. Abb. 70 In älteren Bauten nahmen sie die ganzen Querschiffslügel ein; indem man sie an



ihre Enden rückte, hat man die „ausgeschiedene“ Vierung erst möglich gemacht. Die Arkaden der Kapellen zeigen die neue Kapitellform, das „Würfelkapitell“. Es besitzt dieselbe festgefügte Körperlichkeit, die den einzelnen Raumkuben eignet. An die Stelle des antikisierenden Blattwerks, das noch in Gernrode den Kern verhüllte, ist klare Scheidung in einzelne Flächen getreten; halbrunde Schilde vermitteln zwischen den Quadratseiten, scharfe Grate zwischen den Ecken des Kämpfers und dem Rund der Säulentrommel.

Nicht nur zum Maß, auch zum Mittelpunkt mußte die Vierung im Verfolg der neuen Raumgestaltung werden; Chor und Querflügel werden einander angeglichen. Die Klosterkirche von Hersfeld hatte man im 9. Jahrhundert mit langem, durchlaufendem Querschiff erbaut, an das unmittelbar eine Apsis ansetzte; im elften errichtet man einen Langchor, der die überquadratischen Maße der alten Querflügel übernimmt. Bei St. Maria im Kapitol zu Köln werden die Querflügel sogar mit Halbkreisnischen geschlossen wie das Chorumquadrat. Der Umgang, der in Fortsetzung der Seitenschiffe diesen „Erikonchos“ umschließt, ist noch ein Gedanke der altchristlichen Kunst; aber die Verlagerung des Hauptraumes aus der Mitte nach der Endigung des Gebäudes stellt wieder die Spannung zwischen Langhaus und Zentralbau her, die wir seit der Zeit Karls des Großen im Abendlande beobachten konnten. Die Kleeblattform des Chorgrundrisses ist der besondere Beitrag, den Köln zur Lösung dieser Aufgabe geleistet hat. Später, am Ende der romanischen Zeit, hat man in Groß-St. Martin die letzte Folgerung aus diesem Gedanken gezogen: die Umgänge sind fortgefallen, die Apsiden unmittelbar an die Vierung herangetreten, die sich als Turm steil in die Höhe gereckt hat.

Auch das Langhaus wurde im Laufe des 11. Jahrhunderts straffer durchgeformt. In Hildesheim waren die Absseiten noch nicht in ein festes Größenverhältnis zum Mittelschiff gebracht; die Doppelarkade, die sie gegen die Querflügel abschließt, nimmt sie als Ganzes aus dem Gefüge des übrigen Kircheninneren heraus. Hier hat die Wölbung das Schwanken endgültig beseitigt. Im Dom von Speyer sind auch die Seitenschiffe aus — kreuzgewölbten — Quadraten zusammengesetzt; zwei ihrer Seiten entsprechen der Breite des Mittelschiffs. Man brauchte also nur jedem zweiten Pfeiler einen Dienst als Träger der Quergurte vorzulegen, als man vor 1100 auch das Hauptschiff zu wölben unternahm. Die Zusammensetzung des Langhausgrundrisses aus großen und kleinen Quadraten („quadratischer Schematismus“) ist die große Leistung deutscher Raumgestaltung in der Zeit der hohen Romanik. Der Speyerer Dom ist unter starker Förderung



Heinrichs IV. gebaut; nirgends konnte damals der tapfere Vorkämpfer eines unabhängigen Kaisertums der Größe der Idee, für die er focht, so mächtigen und überall empfundenen Ausdruck verleihen, als mit der Wölbung des Baues, zu dem sein Großvater den Grundstein gelegt hatte. Nicht zufällig hat man zur selben Zeit auch im Sitz der geistlichen Gegnerschaft des deutschen Kaisers, im burgundischen Kloster Cluny, die erste steinerne Decke über dem Mittelschiff geschlossen, aber als Tonnengewölbe, das dem Hauptraum des Langhauses seine Geschlossenheit gegen die Absseiten beläßt: ein stärkeres Festhalten an den Gedanken des frühen Christentums, wie auch das Papsttum mediterrane Kultur und Rechtsanschauung vor der Durchdringung mit dem Geiste der jungen nordischen Völker zu bewahren suchte.

Die Macht, mit der uns der Raum in diesen Bauten erlebbar wird, beruht auf der festen Masse der Mauern, die ihn begrenzen. Wo eine Gliederung der Wände beginnt, da ist ihre Ebene gewahrt wie im Chor von Hersfeld mit seinen Abb. 72 zwei Reihen halbrunder Blenden oder in Speyer, wo ein hochgestreckter Bogen Abb. 71 schon im Urbau das ganze Wandfeld von der Arkade bis zum Fenster zusammenfaßte. Auch die Zwerggalerien an der Westfassade des Trierer Domes lassen Abb. 74 die Fläche bestehen. Die Öffnungen, nicht die Stützen zwischen ihnen sind betont. Die Abtreppung, die die Fenstergewände hundert Jahre später erfahren, haben am Hauptchor von Murbach bereits die Mauer zu Eisen zergliedert; die Wand Abb. 75 besteht nur noch aus Blendarkaden, die blinde Zwerggalerie darüber ist vorgelegt, nicht mehr eingeschnitten wie in Trier.

In Murbach ist nur der Chor erhalten; er wirkt fast wie eine Fassade. Keine Gruppierung mehr um eine Mitte, der Hauptchor wird von Seitenschören begleitet, auch der Ostteil der Kirche ist zur Basilika geworden. Diese Chorgestalt hat das schwäbische Kloster Hirsau nach Deutschland gebracht, die Pflegstätte der kluniazensischen, antikaiserlichen Gedankenwelt. Seine Baumeister haben das Langhaus zur Straße, die Säulenreihen zum Rahmen eines einheitlichen Weges vom Eingang im Westen bis zum Sitz der Geistlichkeit im Osten gemacht. Sie trugen ihre Baugewohnheiten weit nach Norden, in Paulinzella in Thüringen hat sich ein Abb. 77 großartiges Beispiel ihrer Bauweise erhalten. Auch sie haben für die Vereinheitlichung des Raumes gewirkt: der Chor, der bisher — von der Krypta emporgehoben — fast eine eigene Kirche gewesen war, wird mit dem Langhaus auf eine Ebene gebracht, die Krypta muß weichen.

Wer den Unterschied mittelalterlichen und neuzeitlichen Schaffens verstehen will, der muß sich die Umkehrung des Verhältnisses von Innens- und Außenbau Abb. 78, 79



klarmachen, die sich seitdem vollzogen hat. Die frühe Kunst baut von innen her, ihr sind die Hohlräume das Gegebene, die außen als plastische Körper erscheinen. Nur die Gliederung des Inneren prägt sich also im Außenbau aus. Hier werden die Raumgruppen im Westen und Osten, auf denen dort der größere Nachdruck lag, durch ihre Türme weit über das Langhaus hinausgehoben. Wo aber der Trieb zur Gestaltung geschlossener Körpermasse sich verselbstständigt, da bricht sich der deutsche Drang zur Aufgipfelung nach der Höhe mit unhemmbarer Wucht

Abb. 81 Bahn. In St. Patrokus in Soest leitet die ungeheure, fast kahle Masse eines einzelnen Turmes, dem sich ein Westwerk zum Sockel erniedrigen mußte, die

Abb. 80 Kirche ein. Groß-St. Martin in Köln schließt ein hochgereckter Einturm im Osten ab. Seine Herrschaft über das Langhaus hatte er zur Herrschaft über die ganze Stadt gesteigert; erst die Vollendung der Domtürme im 19. Jahrhundert hat sie ihm geraubt.

Hier waren die letzten Folgerungen aus einer Kunst gezogen, die mit dem zu Ruben geformten Hohlraum und seiner Entsprechung, der tektonischen Masse, rechnete und plastische Glieder nur als einen — zuletzt überreichen — Schmuck über Wände und Mauern legte. Gerade diese plastischen Glieder hatte Nordfrankreich, von derselben Grundlage ausgehend, zum wichtigsten Mittel der Raumgestaltung erhoben. Die Ecken der quadratischen Joche, in die man auch hier das Kircheninnere aufteilte, wurden mit langgestreckten Rundwülsten besetzt. Sie bildeten nicht eine Borebene der Wand wie die steilen Blendarkaden von Speyer, sondern treten — senkrecht zur Wandfläche — über das Mittelschiff hinaus über miteinander in Beziehung; die Quadratecken werden verkörpert. Als die nordfranzösischen Baumeister gleichzeitig mit Speyer und Cluny ihre Kirchen zu wölben begannen, da war es nur folgerichtig, daß sie den Rippen, mit denen sie die Grate der Gewölbe besetzten, ebenfalls die Rundform gaben. Sie glichen sie so den senkrechten Wandgliedern an, die nun zu „Dienstern“ für das Gerüst der Wölbung wurden; statt des Raumes zwischen den Wänden machte man das ihn begrenzende Gerippe zum Träger für das Erlebnis unseres Körpergefühls. Durch die Konsequenz, mit der Frankreich diesen Gedanken bis zur völligen Auflösung der Mauermasse durchführte, hat diese Bauform, die „Gothik“, allmählich das ganze Abendland erobert. Deutschland hat sich nur ungern diesem Einfluß gefügt und die tragenden Glieder in Schmuckformen umzuwandeln gesucht oder sie — wie in Maulbronn — nur in Nebenräumen verwendet. Hier wird dann der tektonische Kern der Säule wieder betont, den spätromanische Schmuckfreudigkeit hinter reicher Dekoration verhüllt hatte. Doch die Säulen sind nicht

Abb 83, 82



mehr wagerecht gereichte, ruhende Körper; das Netz der Gurte und Rippen hat sie zu Trägern von Energieströmen umgeformt, die den Raum schaffen, indem sie ihn umspannen. Als frühestes Beispiel der Durchgestaltung des ganzen Kircheninneren in französischer Weise ist uns — neben dem Dekagon von St. Gereon — die Stiftskirche von Limburg a. L. erhalten. Auch hier hat sich Abb. 84, 85 wenigstens das Untergeschoß die Geschlossenheit der Wand bewahrt. Die Lage auf steilem Felsen verstärkt noch die Aufgipfelung nach der Höhe, der das kurze Langhaus kein Gegengewicht zu bieten vermag.

In dieser Zeit, die als künstlerische Ausdrucksform nur den realen Raum kannte, schien es keine Möglichkeit für Plastik und Malerei zu geben, die immer mit vorgestellten Räumen rechnen müssen. Sie hatten keinen festen Platz in der Architektur und damit keinen Teil an dem Raum, den diese geschaffen. Als Lebensraum verblieb ihr nur das Kunstgewerbe. So konnte die Plastik den großen Maßstab nur durch Vergrößerung des kleinen gewinnen: Türflügel, deren Abb. 86, 87 Einzelfelder keine Beziehung zur Wand eingehen, sind gleichsam vergrößerte Buchdeckel; eine der bedeutendsten Schöpfungen des 12. Jahrhunderts, der Braunschweiger Löwe, hat die ins Monumentale gesteigerte Form eines Aquamantile; andere Figuren derselben Zeit dienen als Pultträger und Kerzenhalter; Abb. 91 die Skulptur der Chorschränken, die großartigste Deutschlands um 1200, hat ihre Abb. 93 Parallele in den Gestalten der Heiligenschraine. Freiplastische Madonnenfiguren Abb. 96, 98 aus Holz verweist ihr Goldblechüberzug in die Nähe der Reliquiare, eines Abb. 97 wichtigen Gebietes der Werkkunst. Nur an einer Stelle forderte die Architektur große Figuren: in den Kreuzesgruppen unter dem Triumphbogen, der das Abb. 111 Mittelschiff gegen Vierung und Chor hin öffnet.

Auch die stärksten Leistungen der Malerei liegen auf dem Gebiete der Kleinkunst; es sind die Miniaturen liturgischer Bücher. Die karolingische Zeit übernahm die Raumvorstellungen der Spätantike; eine Buchseite etwa der Aachener Kaiserbibel wirkt fast wie ein Gemälde mit ihrer illusionistischen Landschaftsdarstellung. Auf diese Tiefräumlichkeit verzichtet die Zeit um 1000, die Vielfalt der kleinen Abb. 116 Figuren weicht der Beschränkung auf wenige große Gestalten, die ganz zum Tafel I Ausdruck des Geschehens werden. Ihre Glieder haben kein Volumen, sie sind Träger von Bewegungen, die sich von einem zum anderen über die leere Fläche hin fortpflanzen. Auf einem großartigen Blatt des Reichenauer Evangeliiars Abb. 115 Ottos III. wiederholen sogar die Mantelenden des Evangelisten die Bogen der himmlischen Kreise, die in den ausgebreiteten Armen des Ränders der göttlichen



- Abb. 88 Offenbarung sich zu drehen scheinen. Nicht anders sind auf der Erztür Bischof Bernwards von Hildesheim Raimund und Abel in der Darstellung des Brudermordes zu einer einzigen Gebärde des Zuschlagens und Hinstürzens geworden. Auf dem Bilde des Opfers ziehen sich die Bäume zu Ornamenten zusammen, die die Vorgänge begleiten und verdeutlichen: die Ranken neben Abel öffnen sich der Hand Gottes entgegen, die das geopfert Tier annimmt; neben Raimund krümmen sie sich zusammen vor der Ablehnung, die das Garbenbündel erfährt. Den weichen Fluß der Gewänder, die über dem verhüllten Körper ihr Eigenleben führen, sucht auch das neue Jahrhundert zu wahren; aber die Bewegung läßt nach, die senkrechte Achse wird stärker betont. Wie erstarrt wirkt die Paderborner Madonna in ihrer Frontalität, verglichen mit der Essener, die sich zu ihrem Kinde neigt.
- Abb. 92 Im Grabmal Rudolfs von Schwaben ist der Mensch zur Erscheinung geworden; wir spüren den Körper nicht mehr, den der Königsmantel umhüllt. Aus seinen weitgeöffneten, starren Augen blickt eine Macht, die hinter den Dingen dieser Erde steht.

- Erst das 12. Jahrhundert bringt die Verkörperlichung der Figur, die in Plastik und Malerei das senkrecht Aufsteigende eines Säulenschaftes erhält. Die Gewänder werden eng an den Körper gepreßt; wir spüren die Masse, nicht die Oberfläche der Glieder, mögen wir den Erfurter Wolfram mit dem Rudolf von Schwaben oder den thronenden Petrus eines Salzburger Antiphonars mit dem thronenden Kaiser des Reichenauer Otto-Evangeliars vergleichen. Mit ihren ferkengeraden Beinen und den eng an den Körper gepreßten Armen sind auch die Gestalten der Augsburger Glasfenster typischer Ausdruck jener Zeit. Dieser Kunst mit ihrer starren Statuarik muß die Darstellung von Handlung und Gefühl ferner liegen; wo sie trotzdem versucht wird, da hat gerade die Anstrengung, mit der diese Gestalten gebogen werden, etwas Ergreifendes: die Externsteine im Teutoburger Wald.
- Abb. 93, 92  
Abb. 119, 118  
Abb. 120  
Abb. 89

- An der Wende des 12. Jahrhunderts treten uns in den Heiligen Charaktere von einer Eindringlichkeit entgegen, wie sie an allen Höhepunkten darstellender Kunst zum besonderen Ruhme Deutschlands gehört hat. Um die Plastik für diesen Ausdruck persönlichen Lebens reif zu machen, mußte die Starrheit des Körpers gelöst werden, mußte der Parallelismus der Glieder einem Gegeneinander weichen. Die Verschränkungen und Verdrehungen etwa der Beine sind nicht Abbild der Wirklichkeit, sie sollen uns das Handeln der Menschen fast bis zum körperlichen Schmerz deutlich machen. An den Bamberger Chorschranken hat man immer zwei von ihnen zusammengestellt, damit ihr Wesen in der Auseinander-
- Abb. 121  
Abb. 98



setzung mit dem Gegenüber voll zur Entfaltung kommen könne. Selbst ihre Gliedmaßen sind mit den Windungen der Falten verwoben, die in den Ranken über ihren Häuptern sich weiterschlingen. An einer einzigen Stelle bleibt der Raum zwischen ihnen leer; hier schlägt nur der Blick eine Brücke vom Einen zum Anderen. Auch er ist Handlung geworden. Den Figuren des 11. Jahrhunderts hatten fremde Kräfte die Augen geöffnet oder geschlossen, wie dem herrlichen Werdenener Kreuzifixus; schon bei dem Andreas der Halberstädter Chorschranken ist ein Blicken daraus geworden unter zusammengezogenen Brauen hervor. Vom Festins/Auge/Fassen des Gegenübers bei den Bamberger Propheten bis zum Blick in die Ferne des Visionärs bei dem Salomo des Dreikönigsschreins kennt unsere Kunst damals alle Möglichkeiten, vor allen anderen Ländern Europas.

Abb. 94

Abb. 95, 97

Die Übernahme des Gestaltungsprinzips der französischen Gotik hat auch in Deutschland der monumentalen Plastik durch Einbindung in die Architektur eine feste Grundlage gegeben; doch schon an einem der frühesten Werke, der Freiburger Goldenen Pforte, hat man die Statue von der Gewändesäule, an der sie in Frankreich erwachsen war, zu lösen gesucht und zwischen den Säulen Raum für sie geschaffen. Die Abneigung gegen die Fassade ließ die Portalreihen Frankreichs fast nirgends aufkommen; in der Unterbringung ihrer Gestaltenwelt hat Deutschland eine besonders reiche Phantasie entfaltet. In Freiberg wurden die oberen Bogenlaibungen mit den Auferstehenden geschmückt, die am Jüngsten Tage ihren Särgen entsteigen; Straßburg hat die Gestalten des Gerichtsportals rings um den Mittelpfeiler des südlichen Querschiffs gestellt, auch hier die Engel und Propheten in die Raumtiefe zwischen den Hauptdiensten einbettend. In den Hochchor baute man in Magdeburg die Heiligen von einem unvollendeten Portal ein; im Naumburger Westchor mit seinen Stifterstatuen aber erstand die großartigste Einheit von Raum und Körpern, die es bis zur Zeit der spätgotischen Schnitzaltäre gegeben hat.

Abb. 99

Abb. 106

Abb. 107

Die Aufstellung im Inneren mußte die Figur isolieren, die enge Nachbarschaft an den Gewänden der Kathedralen des Westens hatte sie zu Reihen verbunden. Die Heimsuchungsgruppe des Bamberger Domes ist von Reims aus angeregt. Aber dort ist mit dem Sinn des Franzosen für feine Geselligkeit die Unterredung einer jungen Frau mit einer würdigen Matrone dargestellt; der deutsche Meister hat jeder der beiden ihren eigenen Lebensraum gegeben. Maria hat noch etwas von der Aufnahmebereitschaft der Jüngeren behalten, Elisabeth aber wendet sich nicht mehr an sie, überhaupt nicht an einen einzelnen Menschen. Ihr Seherblick dringt in die Weite, sie scheint der ganzen Welt ihre Eingebungen künden zu

Abb. 100

Abb. 101



wollen. Die Macht dieses Blicks schwellt die ganze Figur; das Gegenspiel der beiden Körperseiten gibt ihr letzte Lebendigkeit. Wie das Gewand auf ihrer Linken in mächtigem Sturze niederrauscht, so scheint es zur Rechten leise wieder anzusteigen, bis es in dem Mantelbausch über ihrer Hand wie eine Flamme emporzüngelt.

- Abb. 102 Wird in der Elisabeth die tiefe Erkenntnis des göttlichen Willens sichtbar gemacht, so in dem „Reiter“ die jugendfrohe Tat des Helden, der sich anschießt, diesem göttlichen Willen die Erde zu unterwerfen. Der Künstler lebt in der Spätzeit der Kreuzzüge, in der Hochzeit deutschen Rittertums. Von stolzer Tatkraft sind seine Geschöpfe erfüllt, der Edelmut ritterlichen Fühlens trägt ihre
- Abb. 103 Haltung. Der Vornehmheit des Kriegers dem Besiegten gegenüber aber hat sein Genosse in Straßburg, weniger gewaltig, doch von bezwingender Zartheit, unvergeßlichen Ausdruck verliehen in der Gestalt der Synagoge, der überwundenen Kirche, deren Lanze zerbrochen und deren verschleiertes Auge traurig zu Boden gesenkt ist. Von derselben Feinheit menschlichen Empfindens spricht
- Abb. 105 die stille Sorge, mit der die Apostel auf einem Straßburger Tympanon die sterbende Maria umgeben, spricht der leise verhaltene Schmerz ihrer Gesichtszüge und Gebärden.

- Zum ersten Male läßt sich in dieser Zeit, deren Kunst uns so gewaltige Eindrücke persönlichen Lebens vermittelt, auch die Entwicklung eines einzelnen Künstlers verfolgen von seinen Anfängen in der Ausschmückung französischer Kathedralen bis zu seiner Tätigkeit fast an der Ostgrenze des damaligen Deutschlands. Freilich: er bleibt namenlos. Nach dem Ort, an dem die höchsten Leistungen seiner Hand noch heute stehen, nennen wir ihn den „Raumburger Meister“. Eine echtdeutsche Aufgabe hatte ihm der Bischof dort übertragen: der Neubau des
- Abb. 107 Domes sollte mit einem Westchor beschlossen werden, in dem die Standbilder der  
bis 109 Fürsten, die ihn vor mehr als zweihundert Jahren gestiftet, als Zeugnis stehen sollten für den Rechtsanspruch Raumburgs auf das Bistum gegenüber dem älteren Zeiß. Ein ganzer Kirchenraum sollte also zum Stiftergrab werden, wie sie sonst als Lumben im Inneren aufgestellt wurden. Für eine Versammlung fürstlicher Standbilder gab es kein Vorbild, nur einzelne Könige standen in dem Statuenwald der französischen Kathedralen. Der Meister hat die Lebensgeschichte jedes einzelnen dieser Bistumsstifter genau gekannt, aber gestaltet hat er sie nach dem Bilde der Menschen seiner Zeit. Sie kannte keine Geschichte als Vergangenheit. Was nicht in den von der Antike geschaffenen Formen auftrat, dafür mußte ein Vorbild aus der Umgebung des Schaffenden genommen werden. Der

„Realismus“ des Raumburgers entspringt nicht der Absicht auf möglichst getreue Naturnachbildung, sondern dem starken Leben, das in ihm war und das er darum seinen Geschöpfen zu geben vermochte. Nicht ihr Aussehen ist das Neue, wohl aber die Stärke ihres Gefühlsausdrucks. Ihr Handeln scheint impulsiver, nicht mehr so sehr von einer Idee bestimmt; aber Handeln bleibt es, Dramatisch, nicht Lyrisch.

Auch die Form, die der Meister dem Lettner gab, der den Stifterchor nach Westen abschließt, zeugt von dem Wunsch nach dramatischer Verlebendigung der überlieferten Gestaltenwelt. Er stellte die Kreuzigungsgruppe, die bisher als Triumphkreuz hoch über dem Eingang zum Chor schwebte, an die Pforte des Lettners, den Heiland mit seinen beiden Begleitern zu leidenschaftlich bewegter Handlung verbindend. Aus ihren Gesichtern spricht eine neue Art von Erdennähe. Nicht minder aus den einzelnen Darstellungen der Passionsgeschichte, die sich als Band um die obere Zone des Lettners legen. Aber dem Meister liegt es ebenso fern, das Geschehen glaubhafter zu machen durch Betonung der Zufälligkeiten „wirklichen“ Lebens, wie uns ein Bild des Raumes zu geben, in dem es sich abspielte. Die Figurengruppen bindet keine Beziehung an den Hintergrund und dadurch mit einem „gesehenen“ Raume zusammen; die Spitzbogenarkaden sollen ihnen nicht eine vollräumliche, sondern eine vollplastische Entfaltung ermöglichen, die die Hohlkehle den Gestalten des Mainzer Weltgerichts noch verwehrt hatte.

Wie wenig die Menschen dieser Zeit Bilder sahen im Sinne unserer Augenerlebnisse, das zeigen auch die Miniaturen dieser Lage. Der Cicero und der Marcianus Capella der „Albersbacher Musica“ schaffen Raum nur von den Bewegungen ihrer Körper aus, die Arkaden über ihren Häuptionen sind reine Flächenverzierung; die Märchenwälder der Vagantenlieder bestehen aus einer Zusammenstellung einzelner Bäume, die eigentlich Pinienzapfen und Palmettenranken sind. Die Wandmalerei, die durch die Zergliederung der Wände mehr und mehr verdrängt wird, kann wohl die Kreuzgewölbe ausdeuten als den kuppeligen Abschluß aufsteigender Raumkuben: sie läßt ihre Gestalten den Scheitel ohne Rücksicht auf die Grate umkreisen oder grenzt wenigstens die Felder der einzelnen Kappen kreisförmig nach unten ab. Aber nirgends begegnet der Versuch, dem Raum durch optische Mittel eine neue Form zu geben; die Malerei ist eher bestrebt, entgegen der Auflösung in tektonische Glieder noch an der alten Geschlossenheit der Masse festzuhalten.

Abb. 110

Abb. 111

Abb. 109

Abb. 112

Abb. 121

Abb. 124

Abb. 122,

123



## Gotik und Renaissance

Diese beiden Stile zusammen zu nennen, scheint vielen noch widersinnig, denen die Grenze zwischen ihnen als der wichtigste Einschnitt in der abendländischen Kunst gilt. Doch aus allgemeingültigen Normen sind sie immer mehr zum Inbegriff des künstlerischen Ausdrucks einzelner Länder geworden, die Gotik Nordfrankreichs, die Renaissance Mittelitaliens. In folgerichtiger Entwicklung bestimmter Grundgedanken hatten sich dort Formen gebildet, bei denen individuelle Besonderheit so weit ausgetilgt war, daß sie auch der Kunst anderer Völker zu dienen vermochten. Deutschland aber hat seine Kraft nie so ausschließlich auf formale Probleme konzentriert, um feste Typen schaffen zu können wie die französische Kathedrale und Gewändestatue, das niederländische Altar- und Tafelbild oder das italienische Fresko und die italienische Palastfassade. Es hat diese fremden Errungenschaften eigenem Ausdruck nutzbar gemacht, ohne daß er darum schwächer geworden wäre; im Gegenteil, die Zeiten solchen „Stilwandels“ sind immer die großen Zeiten der deutschen Kunst gewesen, in der Auseinandersetzung mit den fremden Stilen sind seine größten Meister zu einsamer Höhe emporgestiegen. Diese Epochen nach den äußerlichen Merkmalen von Romanik und Gotik, Spätgotik und Renaissance zu zerlegen, hieße darum, von einem Ganzen nur die Teile zu zeigen. Denn ein Ganzes ist die Zeit um 1500 wie die um 1250; das Fremde gestaltet nicht den Kern, nur die Oberfläche um.

Abb. 129, 136 So hat Deutschland in der Architektur die gotische Wandgliederung gerade an solchen Raumformen angewendet, die das Ursprungsland gemieden hatte. Die Trierer Liebfrauenkirche ist reiner Zentralbau; der Grundriß der Ostteile wurde zwar aus Frankreich übernommen, aber die Wiederholung an der Westseite ergibt die echtdeutsche Aufgipfelung in einem einzigen Turm. In Marburg machte es Abb. 128, 130 die Vereinigung von Halle und Kleeblattchor möglich, den doppelten Ring zweier gleichhoher Geschosse um den ganzen Bau herumzulegen; der Wegfall des Übergadens band ihn noch fester zusammen. Trotz der gotischen Auflösung der Raumgrenzen in die aufsteigenden Glieder der Dienste und des Fenstermaßwerks wurde so die Bildung geschlossener Blöcke möglich, wie sie seit jeher dem Außenbau der deutschen Kirchen seinen Charakter gegeben hat.

Durchgehends übernahm man die französischen Formen erst am Jahrhundertende, als die Einzelglieder, ihrer Körperlichkeit entkleidet, aus Trägern des Raum- aufbaus zu Rahmungen einer Fläche geworden waren. Eine neue Geschlossenheit in der Begrenzung des Inneren war damit erreicht: die Wand wurde zum optischen Erlebnis, die feste Mauer war von den Glasfenstern völlig verdrängt. Der Außenbau löste sich dafür in ein kaum übersehbares Gestrüpp von Strebenwerk auf. In Norddeutschland brachte der Backstein von selbst die Korrektur. Man mußte auf die Unzahl plastischer Einzelheiten verzichten, die Masse des Hochschiffs konnte wieder klar aus den Strebebogen hervortreten. Auch die Raumlagerung wurde vereinfacht. Die französischen Chorkapellen zog man mit dem Umgang zusammen, das wandgliedernde Triforium fiel fort, wuchernde Körperlichkeit wurde zur Fläche glattgebügelt. Im Gebiete der Hanse ist St. Marien in Lübeck für lange Zeit zum Vorbild geworden, Bauten wie die Wismarer Nikolaikirche wirken fast wie Kopien.

Abb. 131

Abb. 132

Abb. 133

Abb. 143

Der Doppelturmfassade verlieh die Gotik erhöhte Bedeutung. Doch man setzte sie nicht in Beziehung zum Innenraum, man behandelte sie als Schanwand, die dem Gebäude vorgelegt wurde. Sie konnte darum als Ganzes „gesehen“, von ihr konnte zuerst in Entwürfen, wie denen von Straßburg, ein „Bild“ gegeben werden, das freilich flächenhaft, also ohne Andeutung räumlicher Tiefe war. Bei der Ausführung hat man dann die Vorderebene, die von dem hinter ihr liegenden Bau unabhängig ist, noch stärker betont. Erst zuletzt brach sich die Abneigung gegen die Horizontalschichtung Bahn, die die Verdoppelung der Türme unterstrichen hätte. Ohne Rücksicht auf die gestörte Symmetrie ließ Ulrich Ensinger die Zweiturm-Fassade in einem Einturm ausklingen, den man in Freiburg von vornherein angelegt und zu einem in seiner Mischung von Wucht und Grazie unerreichten Kunstwerk gestaltet hatte.

Abb. 127

Abb. 135,

134

Das große Ziel des späten Mittelalters ist die Schöpfung des einheitlichen Innenraumes. Zwei Wege führten dorthin: den einen gingen am entschiedensten die Baumeister der Bettelorden, die die Selbständigkeit der Joche durch Angleichung von Rippen und Gurten aufhoben und so das Mittelschiff zusammenschweißten gegen die umgebenden Absseiten; den andern wählten die Westfalen, die die quadratische Langhauseinteilung bestehen ließen und bei gleicher Höhe von Mittel- und Seitenschiffen den einzelnen Raumkubus nach allen Seiten hin gleichmäßig öffnen konnten, wie im Dom von Minden. Das 14. Jahrhundert hat dann die tragenden Glieder so zugespitzt, daß sie aus Trägern unseres Bewegungsgefühls zu Leitlinien für unser Auge wurden; jetzt hindert uns — das

Abb. 141

Abb. 138,

139



Abb. 140 ist der Fall der Soester Wiesenkirche — nur noch die stärkere Betonung der Gurten, über die Grenzen der einzelnen Raumkuben hinausweisend das ganze Innere mit einem Blick zu umfassen.

Abb. 144 Hier kam der aus Frankreich übernommene Chorumgang zu Hilfe, den man auf gleiche Höhe mit dem Langchor brachte. Der Verzicht auf die Sonderung in einzelne Joche wie auf die Trennung des inneren Raumes von dem einfassenden ließ zunächst den Ostteil der Kirche zu einer Einheit verwachsen; die Pfeiler vermochten ihn nicht mehr in selbständige Abschnitte zu zerlegen. Ein ganzes Bauwerk — nicht nur die Fassadenfläche wie in Straßburg — hat als fertige Vorstellung, als geistiges Bild vor dem Blick seines Erbauers gestanden. Damit mußte er auch im Bewußtsein seiner Zeitgenossen erhöhte Bedeutung erhalten: wir erfahren fast immer seinen Namen. Geht die endgültige Form des Hallenchores auf die Familie der Parler zurück, so verdanken wir die Zusammenziehung des ganzen Kircheninneren zur Einheit dem Hans Stethaimer von Burghausen. In der Landshuter Heiliggeistkirche hat er das Langhaus als Fortsetzung des Hallenchores gebildet. Die Stützen werden nicht mehr als Grenzpunkte von Einzelräumen erlebt, wir sehen sie als Körper, die in den Gesamtraum hineingestellt

Abb. 145 sind. An den Pfeiler, der den Langchor der Salzburger Franziskanerkirche abschließt, konnte Michael Pacher seinen Marienaltar stellen (jetzt ist er durch ein Werk Fischer von Erlachs ersetzt): der architektonische Raum ist zur Schale eines Aufbaus geworden, in dessen Tiefe der darstellende Künstler die Illusion eines neuen Raumes erzeugt. Ebenso wandeln sich die Portale. An der Straßburger Fassade setzen sich die Darstellungen der Bogenfelder aus plastischen Figuren vor der Fläche der Mauer zusammen; die Nische, in die das (erneuerte) Martyrium über dem Eingang der Laurentiuskapelle verlegt ist, bildet die Außenwand in einen Bildraum um, der zu ihr keine Beziehung mehr besitzt.

Abb. 146 Das 15. Jahrhundert hat die Gedanken Stethaimers zum Gemeingut des Kirchenbaues gemacht. Die Vereinheitlichung des Raumes aber forderte die Einheit der Decke. Im Rahmen des einzelnen Joches waren die Rippen schon früh zu sternförmigen Mustern umgebildet worden, jetzt beginnen sie als Netz die ganze Decke zu überspinnen. Noch immer aber sind sie Bewegungsträger, die sich aus den Pfeilern herauswinden — wie in der herrlichen Georgskirche von Dinkelsbühl — und unser Auge in vielverschlungenen Linien über die ganze Wölbung führen wollen; erst im 16. Jahrhundert werden sie zu Rahmungen von kleinen Feldern, in die sie die Decke zerlegen.

Die gotischen Einzelglieder waren damit aus Strukturformen zum Flächen-



schmuck geworden, der Raum war von ihnen unabhängig. Man betrachtete ihn als einheitlichen Körper und konnte ihn darum in einem plastischen Modell veranschaulichen, wie man Fassadenrisse zeichnete, als man zweihundert Jahre früher die Fläche sehen gelernt hatte. Als stärkster Ausdruck geschlossener Körperlichkeit bot sich dieser Zeit der Zentralbau an, wie ihn Hans Hueber für die Regensburger Kirche „Zur schönen Maria“ wählte. Im Langbau störten die Pfeiler die Einheitlichkeit des Inneren. Hier halfen die Emporen, die die vermehrte Bedeutung der Predigt für den Gottesdienst notwendig gemacht hatte. Wenn man sie bis an die Stützenreihen vorschob, erhielt man einen einzigen Raum; die Seitenschiffe wurden zu Kapellen, in die hinein er sich erweiterte. Doch die nachträgliche Einstellung von Emporen war eine Notlösung. Erst ein Neubau, der von vorn herein mit ihnen rechnete, hat die für weite Teile Deutschlands verbindliche Form ihrer Einordnung gefunden: St. Michael in München. Aus dem dreischiffigen Langhaus war hier wirklich ein einziger Raum geworden. Seine besondere Prägung aber konnte er erst durch Ausdeutung der Grenzflächen erhalten. Dafür waren die gotischen Formen, die noch Hueber fast ausschließlich verwendet hatte, weniger geeignet als die antikisierenden Italiens, die meist durch Niederländer vermittelt wurden. Das künstlerische Erlebnis verlegte sich vom Inneren auf die Wand, die nicht mehr reine Fläche blieb, sondern gleichsam raumdurchlässig wurde. Ebenso ging es mit der Fassade. War sie früher eine Ebene gewesen, auf der einzelne Linien unser Bewegungsgefühl nach oben leiteten, so wurde sie jetzt zum Bilde, in deren Tiefe unser Blick hineindringt.

Abb. 150

Abb. 152

Abb. 151

Die weite Dehnung eines einzigen Raumes war — als folgerichtiges Ergebnis der Entwicklung — das Hauptanliegen der Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts. Sie bot zum ersten Male auch dem Profanbau die Möglichkeit, gleichberechtigt neben die kirchliche Architektur zu treten. Gruppierung von Räumen innerhalb eines Bauwerks kannte das Mittelalter nur im Sakralbau; sonst hatte es für jeden Raum ein gesondertes Gebäude geschaffen und diese nur nachträglich zusammengesetzt. Das gilt von Rathäusern ebenso wie von Burgen; es verleiht ihnen hohen malerischen Reiz, wie der berühmten Burg Elz im Moseltale, hindert aber ihre Zusammenfassung unter ein einheitliches Gesetz und damit ihr Aufwachsen zum Range großer Kunst. Die höchsten Leistungen des mittelalterlichen Rathausbaues liegen denn auch weniger in den Bauten selbst als in ihrer nachträglichen Verkleidung durch kunstvoll gegliederte und geschmückte Schauwände.

Abb. 157

An der Spitze der außerkirchlichen Baukunst des deutschen Mittelalters steht das preussische Ordensgebiet. Es hat nicht nur in den Rempeln des Hochmeister-

Abb. 156



palastes die schönsten gotischen Innenräume, in Thorn das großartigste Rathaus  
 Abb. 154 geschaffen; auch die Burganlagen, allen voran die Marienburg selbst, streben nach  
 einheitlicher Gruppierung der ganzen Anlage um einen quadratischen Hof  
 herum. Aber der Ausgangspunkt bleibt doch das einzelne Gebäude, das nach-  
 träglich einem größeren Zusammenhang eingefügt wird. Erst das 17. Jahrhun-  
 dert hat Schlösser auf einen einheitlichen optischen Eindruck hin komponiert. Bei  
 Abb. 155 dem von Wschaffenburg sind alle Quadratseiten gleichmäßig behandelt, die Ecken  
 und Mittelpunkte durch Türme und Zwerchgiebel betont, sodaß die Grundform  
 auch im Aufbau dem ersten Blick deutlich wird. Er zeigt dasselbe Bild breiter  
 Lagerung wie der Saal des Heiligenberger Schlosses und das Innere der Münz-  
 Abb. 153, chener Michaelskirche.  
 152

Ihre eigentümliche Spannung erhält die Architektur der „deutschen Renais-  
 sance“ von dem Kampf zwischen der ruhenden Masse des Ganzen und der  
 aufsteigenden Bewegung einzelner Teile. Vor dem breiten Ostflügel des  
 Abb. 158 Torgauer Schlosses ließ Konrad Krebs seinen bezwingend schönen Treppenturm  
 steil in die Höhe streben. Die Seitenmitten des Riesenwürfels, zu dem Elias Holl  
 Abb. 159 das Augsburger Rathaus gestaltete, durchdringt die aufschießende Kraft der  
 Giebel und Türme; die Blockform mit ihrer geschlossenen Außenwand bindet  
 beide Teile unlöslich ineinander und hält sie gegenseitig in der Schwebel. Die  
 Abb. 161 italienischen Voluten und Pilaster am Zeughaus Elias Holls scheinen nur Über-  
 setzungen der Kielbogen und Streben gotischer Giebelbauten; aber die veränderte  
 Stellung der Plastik zeigt den Wandel, der sich vollzogen und das Eindringen fremder  
 Abb. 160 Einzelheiten erst möglich gemacht hat. Am Rathaus in Münster sind die Figuren  
 in schmale Wandstreifen eingespannt, vortretende Glieder tragen die Aufwärts-  
 bewegung. In Augsburg drückt Hans Reichles herrliche Michaelsfigur die Pilaster  
 zu Rahmungen herab; im Gegeneinander großer und kleiner Flächen, im Wechsel  
 breiter und schmäler Horizontalschichten wird die Front in die Höhe getrieben.

In Deutschland ist die Statue nicht nur aus der Aufreihung an den Portals-  
 gewänden, sondern auch aus dem strengen und komplizierten Schema gelöst  
 worden, das die französische Theologie für den Darstellungsinhalt der Kathedral-  
 plastik festgelegt hatte. Man wählte aus ihrem ikonographischen Programm die-  
 jenigen Stellen aus, die den Sinn des Erlösungswerkes am deutlichsten auszu-  
 sprechen schienen. Das aber waren nicht die im logischen Aufbau wichtigsten,  
 sondern die dem gefühlsmäßigen Erfassen nächsten Vorgänge. Die Gruppen der  
 flugen und törichten Jungfrauen hatten im Westen an den Vogenlaibungen der



Portale ein wenig beachtetes Dasein als Kleinplastik geführt; den Deutschen verförperte sich der ganze Sinn der Heilslehre in dem Glück, das auf den Gesichtern der erlösten Klugen lag, und dem jammervollen Schmerz, der die Züge der Törichten zerriß. Schon in der Hochzeit der monumentalen Plastik hat man sie an den Westeingang des Magdeburger Domes gestellt; im nächsten Jahrhundert bilden sie das bevorzugte Thema der Portalplastik. Die Betonung des Gefühls an Stelle des geistlichen Sinngehalts war uns in Ansätzen schon in Naumburg begegnet; sie hatte dort zu verstärkter Bewegung innerhalb der Figuren geführt, aber die Grenzen der Blockform noch gewahrt. Leise bahnt sich beim Johannes und beim Wilhelm von Ramburg doch schon eine Lösung von Gewändesäule und Dienst an: die große Diagonalfalte übertönt den „Kontrapost“. Die Figuren der Regensburger Verkündigung haben ihre senkrechte Achse noch behalten; aber die Zuspitzung der Gesichtszüge wie der Gewandfalten weist auf das Kommende. In den Pfeilerstatuen des Kölner Domchores hat es seine klassische Prägung erhalten. Die Masse der Körper ist in einer einheitlichen Kurve zusammengefaßt, die in weitem Bogen von der linken Schulter bis über den rechten Fuß der Apostel hinausführt. Damit ist die Figur von der Achse des Pfeilers gelöst. Für individuelle Züge blieb freilich nur wenig Raum. Die Haar-  
 masse, im 13. Jahrhundert aus Buckeln, also aus Einzelkörpern zusammengesetzt, ist zu Schlangenwindungen zersträhnt, in die auch Augen, Nase und Mund einbezogen werden; kein Zufall, daß aus glattrasierten Gesichtern bärtige wurden, die dem Drang nach linearer Bewegtheit ebenso entgegenkommen wie die stoffreichen Gewänder.

Abb. 164,  
165

Abb. 109

Abb. 168

Abb. 169

In derselben Zeit, in der die deutsche Geistigkeit des Mittelalters in der Mystik eines Meister Eckehart, eines Tauler und Seuse sich ihren Ausdruck prägte, hat sie mit der Schöpfung des Vesperbildes und der Christus-Johannes-Gruppe ihrer besonderen Art ein ewiges Denkmal gesetzt. Zu der Isolierung aus den Gestaltenstreifen der Tympana, zu der Herausstellung großer Einzelfiguren wie der Sigbilder der Madonna, an denen das beginnende 14. Jahrhundert so reich ist, treten bei der Pietà Fähigkeit und Drang zur Versinnlichung des Gefühlsgehalts, der in den Marienklagen des Vespergottesdienstes beschlossen lag. Urgefühle aus den letzten Tiefen aller Menschheit hat der Meister des Coburger Werkes ans Licht gehoben; wir glauben den Schmerz der ganzen Erde um ihre Kinder zu spüren, denen sie immer wieder das Leben gibt und die sie immer wieder dahinschwinden sieht.

Abb. 166

Abb. 148

Abb. 167

Dieses Wissen um den Tod als den Zielpunkt alles Irdischen, das gerade dem alten Menschen seine unzerstörbare Würde gibt, spricht aus den schönsten Grab-



mälern der Jahrhundertmitte. Am ergreifendsten aus dem des Bischofs Friedrich  
 Abb. 172 von Hohenlohe, in dem der Stil der Zeit mit seiner Aushöhlung des Körpers  
 und der Zusammenziehung der Gestalt auf wenige, alles beherrschende Linien  
 seine tiefste Begründung zu erhalten scheint. Doch in allem Gewordenen liegt  
 auch sein Gegensatz beschlossen. Ein Vierteljahrhundert später empfängt der  
 Abb. 173 deutsche Meister Peter Parler den Lohn für die Grabtumba, die er dem Böhmen-  
 könig Ottokar I. im Prager Dom gesetzt hatte. In dem mächtigen Körper sehen  
 wir zum ersten Male die Schwere eines Menschen — nicht die Schwere des  
 Steins wie im 13. Jahrhundert. Aus diesem breiten Gesicht mit den weitvor-  
 tretenden Backenknochen und den tierhaft blickenden Augen schaut uns ein In-  
 dividuum an, ebenso wie aus dem Antlitz der Triforienbüsten des Domchores;  
 Abb. 175 im Bamberger Hohenlohe war nur der Typus des vornehmen Greises schlecht-  
 hin gegeben. Zum ersten Male wird in Prag das Ganze der Gestalt unserm  
 ruhenden Blick gezeigt. Freilich nur ihre Masse; es ist ein fester Grund geschaffen,  
 auf dem sich die rhythmische Bewegung abspielt, die früher den Kern der Gestalt  
 aus sich erzeugt hatte. Denn nicht als Bild der Wirklichkeit, sondern als Leitlinien  
 für unser Körpergefühl ist die Verschlingung der massigen Falten bei den Nürn-  
 berger Donaposteln zu verstehen.

Auch Geschehnisse entwickeln sich jetzt nicht mehr aus den Bewegungsbahnen,  
 die von einer Gestalt zur andern hinüberführen, sie werden mit einem Blick er-  
 Abb. 171 faßt; die Handlung ist vor den Handelnden da. Damit verliert sie den Ausdruck  
 von Zeitlosigkeit, den sie bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts besaß; wir erfassen  
 einen Augenblick des Ablaufs, wir sehen die Menschen kommen und gehen. Als  
 Abb. 174 Ergebnis einer Handlung kann sogar die Einzelfigur erscheinen: der heilige Georg  
 auf dem Prager Hradschin. Die Darstellung des Reiterheiligen auf sprengendem  
 Pferde mit seitwärts gebogenem Hals finden wir schon auf frühchristlichen Elfen-  
 beinen, aber ihre Verwendung als Freifigur zeigt, daß das ausgehende 14. Jahr-  
 hundert auch in der Statue das Momentane sucht und ihr durch das Bewußtsein  
 von einem Vorher und Nachher eine Beziehung zur Wirklichkeit geben will.  
 Wie solche Gestalten ein „Jetzt“ sind, so bedürfen sie eines „Hier“. Der Meister  
 Abb. 171 des Severi-Sarkophages hat sich mit wenigen Andeutungen begnügt, aber auch  
 sie binden die Figur mit der Rückwand zusammen, die nun nicht mehr Teil eines  
 wirklichen Bauwerkes ist wie in Raumburg, sondern den Raum veranschaulicht,  
 in dem die Menschen in diesem Augenblicke stehen. „Gesehen“ wird dieser Raum  
 freilich nur als Einrahmung der Körper, das zeigen uns die Gemälde. Ihre  
 Gestalten sind nicht mehr Träger von Bewegungsströmen wie fünfzig Jahre



zuvor auf den Klosterneuburger Tafeln, sie sind sichtbare Masse auf dem Motiv: Abb. 222, bild des Diko von Blasim wie auf den Altären Meister Bertrams von Minden. 223 Und sichtbare Masse sind auch die als große Steine gebildeten Felsen. In diese formelhaften Bildungen trug man jedoch um der Gegenwärtigkeit des Vorganges willen einige Züge wirklicher Naturnachbildung ein: das Walddunkel auf Meister Bertrams „Flucht nach Ägypten“. Taf. II

Das Bedürfnis nach bildhafter Veranschaulichung der Geschehnisse hatte zur Beobachtung der Umwelt geführt; sie mußte dem Künstler ein Bewußtsein von den Schönheiten dieser Erde geben, das auch auf die Darstellungen der Heiligen selbst nicht ohne Einfluß blieb. Um die Wende des 14. Jahrhunderts bricht eine Epoche von ausgesprochener Schönheitlichkeit an, die den doppelsinnigen Namen des „Weichen Stils“ erhalten hat, des melodischen Linienflusses ihrer Formgebung wie der Lieblichkeit ihrer Geschöpfe wegen. Jetzt zuerst rechnet man mit einem Betrachter. Der Wunsch, ihm zu gefallen, gesellte sich dem Bemühen, die göttliche Erhabenheit auszudrücken; die Schönheit der heiligen Gestalten schien der beste Weg, beides zu vereinen. Nicht umsonst hat man eine Gruppe dieser Figuren, die vor allem im Südosten Deutschlands zu Hause ist, auf den Namen der „Schönen Madonnen“ getauft; die Maria der Danziger Reinoldikapelle ist Abb. 177 ihr vergrößertes Abbild. Ein unbeschreiblich stiller Zauber geht von der Dornbacher Beweinungsgruppe aus; bei aller Eindringlichkeit der Trauer um den Abb. 179 Herrn überwiegt doch die Schönheit der Gestalten und ihrer Gebärden. In die Stimmungswelt des deutschen Märchens sind bei den Malern dieser Zeit die heiligen Geschichten eingegangen. Auf den Altären Konrads von Soest atmen Abb. 224 die Szenen zwischen Maria und Josef, ja selbst die Leidensgeschichte diesen Geist; nicht minder Meister Francés wunderzartes Bild der Geburt Christi im Walde, Abb. 226 bei der die Engel die einsame Muttergottes schützend umgeben. Und eines unbekannten Meisters Darstellung des Paradiesgartens, in dem die Heiligen, Abb. 225 selbst wieder Kinder geworden, mit dem Jesusknaben spielen, gehört zu dem Holdesten, was menschliche Phantasie je erdacht hat.

Erst am Ende dieser Epoche war das bisher von der menschlichen Gestalt beherrschte Bildgefüge soweit gelockert, daß sich die reine Landschaft einen Platz in ihm erobern konnte. Lucas Rosers „Meerfahrt der Magdalena“ zeigt eine See- Abb. 227 landschaft, deren Weite von der Szene im Vordergrunde angeregt, doch nicht gefordert ist. Dem Goldgrund ist hier die Illusion einer Tiefe abgerungen, die freilich mehr das Gefühl der Ferne als das des Raumes gibt. Die Bildung von Wasser und Berg, die wie aus Steinchen zusammengesetzt sind, gemahnen an den feinen



Pinself des Buchmalers, des Kleinkünstlers — dem sich seine Darstellung leichter zum „Bilde“ zusammenschloß als dem Meister der Großplastik. Trotzdem: der nächste Schritt nach dem einheitlichen Bildraum hin, die Herstellung einer Beziehung zwischen Raum und Figur, mußte in Deutschland von der Verbindung mit der Schwesterkunst ausgehen, der die große Gestalt noch wesentlich anvertraut war. Es ist bezeichnend für die Malerei der Jahrhundertmitte, daß von ihren bedeutendsten Vertretern einer als Schnitzer bezeugt, ein anderer als Bildhauer berühmt ist: Konrad Witz und Hans Multscher. In den Gemälden des

Abb. 228 Wurzacher Altars findet dieser eine Lösung des Raumproblems, die am wenigsten dem Maler anstände: den Verzicht auf die Tiefe, die Bildung des Raumes als polygonalen Hohlkörpers, in den die Figuren eingeschlossen sind. Das ist auch

Abb. 229 der Ausgangspunkt des anderen Großen. Aber er sprengt die engen Grenzen.

Abb. 230 Auf dem Fischzug Petri breitet sich die weite Uferlandschaft des Genfer Sees vor dem Betrachter aus. Sie ist nicht mehr aus Einzelteilen zusammengesetzt wie bei Meister Francke und sogar noch bei Lucas Moser; sie ist eine Fläche, in die einzelne Körper als bestimmende Akzente hineingestellt sind. In Tiefenbrunn ist der See eine Summe von Wellen ohne Beziehung zum Schiff im Vordergrund; in Genf umgibt ein glatter Wasserspiegel einzelne Figuren, die durch ihre Beziehung zu den Bergen und Häusern des anderen Seenufers fest im Bildganzen verankert sind. Diese Einheitlichkeit, zunächst durch Beschränkung auf den engen Raum gewonnen, machte nun auch einen wirklichen Landschaftszusammenhang als Raumdarstellung möglich.

Wie in das Raumbild das „Porträt“ einer Landschaft, so dringt jetzt in die Darstellung der menschlichen Gestalt durch die Lücken, die in den übergeordneten

Abb. 180, 181 Linienzusammenhang gerissen waren, die beobachtete Wirklichkeit ein. Multschers Ulmer Schmerzensmann und der Gekreuzigte auf seinem Münchener Grabmodell zeigen Feinheiten in der Bildung des nackten Körpers, die wir nur in Italien erwarten würden; auch dem Gesicht werden alle Züge eines einmaligen Menschen

Abb. 184 in einer einmaligen Situation eingezeichnet wie dem Antlitz des Straubinger Ratsheeren Ulrich Rasttenmayr. Die Figur wird der Fläche eingeordnet; diese selbst wird nach dem Gesetz gegenseitiger Entsprechung, gleichsam heraldisch, aufgeteilt.

Abb. 187 Daher die Starrheit, die ein Grabmal wie das des Jörg Truchseß von Waldburg gleichzeitig großartig und unheimlich macht.

Seit dem Jahre 1470 etwa sehen wir überall einen neuen Linienzusammenhang, der nur dem Auge erlebbar ist, mögen wir auf die Skulptur oder auf die Malerei blicken — oder auf die Graphik, das Produkt der wesentlich optischen

Einstellung seit dem Jahrhundertbeginn. Werke der Zeit um 1440 wie die Muttergottes des ehemaligen Freisinger Hochaltars, Stephan Lochners Madonna im Rosenhag oder die Dame des Spielkartenmeisters erweisen sich als Zeitgenossen in der kubischen Geschlossenheit ihrer Köpfe und Körper, in der Zusammensetzung ihrer Gewänder aus plastischen Einzelteilen, dem Wechsel von Faltenstauungen und glatten Flächen — verglichen mit der „Dangolsheimerin“, der Kolmarer Madonna Schongauers oder dem Paar des Meisters E. S. Das Liniengeflecht dieser Gestalten schafft Raum nicht mehr als Bewegung, sondern fängt ihn zwischen seinen Bahnen ein. Derselbe Unterschied in den Gesichtern. Deutschlands Lieblingsheiliger ist in dieser Zeit Christophorus, der nur mit äußerster Kraft ein Kind durch das Wasser zu tragen vermag und erst zuletzt erkennt, daß der Herr seine starken Schultern sich zum Sitz erkoren und die Last der ganzen Erde auf sie gelegt hatte; ein echtes Sinnbild unseres Volkes, dem die Last der unsichtbaren Idee am schwersten — und am liebsten ist. Als härtiger Mann steht er an der Nürnberger Sebalduskirche, mit allen seinen Gliedern in den Raum vorstoßend — das bartlose Gesicht des jugendlichen Heiligen im Schrein des Altars von Kefermarkt ist von tiefen Mulden zerfurcht wie sein Gewand, in das der Raum von überallher einzudringen scheint.

Abb. 182,  
232, 238

Abb. 183,  
233, 239

Abb. 186

Abb. 185

Aus der Vorderwand der Heiligensarkophage, die man hinter den Altartisch stellte, hatte sich im Laufe der gotischen Zeit ein Aufbau entwickelt mit festem Mittelteil und beweglichen Flügeln. Im 14. Jahrhundert war dieser „Flügelaltar“ zur breiten Schauwand geworden, einer Fassade vergleichbar mit seinen Wimpergen und Fialen; das 15. Jahrhundert paßte ihn der Weite des Chores an, sodaß dieser fast zum Baldachin wurde über dem Raumbild, das sich in der Tiefe der Altäre auftrat. Es ist kein Zufall, daß sie so oft in kleinen Kirchen stehen, in St. Wolfgang, Kefermarkt, Blaubereun; hier konnte das ganze Innere in ihnen sichtbare Gestalt gewinnen. Leichter freilich in Gemälden als in vollrunden Figuren. Die Entwicklung hat sich in Italien wie in den Niederlanden denn auch wesentlich im Rahmen der Malerei vollzogen; die Deutschen aber, die die Kunst nie losgelöst aus dem größeren Lebenszusammenhang als reine Form betrachteten, haben fast immer dem Ausdrucksverlangen einer Zeit an unzeitgemäßen Kunstgattungen zu genügen gesucht. So bauten sie die heiligen Handlungen aus wenigen lebensgroßen, plastischen Gestalten auf; aber sie schufen in ihnen Charaktere von einer Stärke des seelischen Ausdrucks, wie sie für alle Zeiten unerhört geblieben ist. Man betrachte die königliche und doch so weibliche Hoheit der Gottesmutter Michael Pachers oder die Apostel auf Beit Stoßens Marienlod,

Abb. 190,  
191

Abb. 192  
bis 194



von denen jeder andere Züge trägt, die Ergriffenheit deutschen Gesichtern aufzuprägen vermag. Den reifen, in hartem Kampf mit der Unbill des Lebens und der Macht der Gedanken erwachsenen Mann zeigen Michael Pachers Münchener Kirchenväter; neben sie tritt in dem Stockholmer Georg des Lübeckers Bernt Notke der tatenfrohe unbedenkliche Jüngling. Ein Ausbruch von Leidenschaft und Kraft schlägt uns fast atembeklemmend aus diesen Gestalten entgegen. Der Glaube, von Dämonen umringt zu sein, wie sie den heiligen Antonius Schongauers in der Luft zerzausen, das Bewußtsein, daß ihnen jeden Augenblick der Tod entgegen treten könne wie dem Jüngling auf dem Stich des „Hausbuchmeisters“, hat diesem Geschlecht die Züge tiefen Ernstes und starken Erlebens gegeben; gerade die Graphik, die Andachtsbilder für jedermann schuf, gibt Zeugnis von der Seelenstimmung des ganzen Volkes.

Die leidenschaftliche Bewegung, in die diese Zeit sogar die Gestalten der Grabmäler versetzte, hatte die Gewänder in ein Gewirr von Faltengraten zerknittert. Der Folgezeit wurde es zu einem Vorhang, hinter dem sich die Festigung der Figur vollzog: das Ornament, dessen Windungen unser Auge folgen soll, kämpft mit dem Bild, das auf den ruhenden Blick rechnet. Das ist der Fall Niemenschneiders; das hat seinem Werk den melancholischen Reiz verliehen, der dem Bemühen entwächst, Entschwindendes festzuhalten. Sein Rudolf von Scherenberg steht ruhig auf seinem Grabstein, die Faltenstege sind nur Musterung des Bischofsmantels; das Gewand hat keinen Luftraum mehr eingefangen, sondern ist eingesunken über einem abgemagerten Körper. Der eben erst erblühende wie der leise schon verwelkende Mensch mußte dieser Kunst stärkere Möglichkeiten der Darstellung bieten als der zum vollen Genuß und zum vollen Bewußtsein seiner Kräfte erwachsene Mann. Den gerade wollte das Heldenzeitalter der Reformation: in ihrer saftvollen Menschlichkeit wirken die Bischöfe von Backoffsens Gemmingengrabmal fast wie ein Abbild des großen Reformators selbst.

Mit der Statuette des „Aftbrechers“ hat Peter Vischer wohl zum ersten Male in Deutschland den Versuch gemacht, der Form eine inhaltliche Motivierung zu geben. Sie scheint noch immer von den Verschränkungen weit ausgreifender, eckig gebrochener Linienzüge bestimmt, die unser Auge die Figur nur in mühevollen Windungen nacherleben lassen. Aber durch die Begründung dieser Haltung als Anstrengung beim Zerbrechen des Aftes wird die Gestalt zum Abbild beobachteter Wirklichkeit; die glatte Oberfläche des Metalls hilft die einzelnen Gliedmaßen als vollrunde Körperlichkeit auffassen. Und ebenso hat in dem Steinrelief der Stadtwage Adam Krafft der gebogenen Haltung des Wagmeisters



in dem Bemühen um Ausrichtung der beiden Schalen die sachliche Motivierung gegeben. Das großartigste Zeugnis dieser neuen Bewußtheit sind die beiden Erzstatuen, die der Meister der Nürnberger Gießhütte für das Grabmal Kaiser Maximilians geschaffen hat, nicht unbeeinflusst von seinem großen Freunde Albrecht Dürer. In neuartiger Form des Kontrapostes steht König Theoderich da, beide Füße mit voller Sohle auf den Erdboden geheftet; das Einknicken der rechten Hüfte wird durch das Aufstützen des ermüdeten Kriegers auf seinen Speer erklärt.

Abb. 205

Zu dieser Wirklichkeitsbezogenheit gehört auch das Bewußtsein von der Geschichte als Vergangenheit. Peter Vischer hat dreißig bis vierhundert alte deutsche Skulpturen als Mustersammlung in seinem Hause vereinigt. Die Verwandtschaft der Apostel vom Sebaldus-Sarkophag mit den Werken der großen Bauhüttenplastik erklärt seine Absichten. Er wollte eine neue Monumentalität und suchte die alte nachzuahmen, die an der Architektur von selbst erwachsen war. So schuf er feine, edle Gestalten, aber Macht der Erscheinung eignet nicht ihnen, sondern denen seines Nürnberger Zeitgenossen Veit Stoss. Dieser konnte das innerlich große Format geben, weil er von der natürlichen Bindung an den Schnitzaltar, den Rahmen für die Großplastik seiner Tage, herkam und nicht in der Vergangenheit nach Vorbildern zu suchen brauchte, die nach ganz anderen Gesetzen erwachsen waren. Eine Wiedergeburt waren die Werke Vischers also, nur freilich nicht antiker, sondern heimatlicher Kunst. Man sah jetzt mit der Wirklichkeit der diesseitigen Welt auch die Verschiedenheit ihrer einzelnen Bezirke und als vornehmsten derselben das eigene Land und Volk. Die Kunst, für das Mittelalter auch praktisch eine Einheit, wird in Gegenwart und Vergangenheit zum Ausdruck einer bestimmten Nation; wie die Italiener den Zusammenhang mit der Antike als ihrer eigenen Kunst wieder aufnehmen wollten, den angeblich lange Zeiten der Barbarei, der „Gotik“, getrübt hatten, so suchte der Deutsche Peter Vischer nach deutschen Vorbildern aus vergangenen großen Zeiten.

Abb. 204

Abb. 193  
bis 196

Der Bruch in der Entwicklung, der die Wende des 15. Jahrhunderts kennzeichnet, hat seine schärfste Ausprägung und zugleich seine Überwindung in Albrecht Dürer erfahren. Als Sohn eines Goldschmieds sollte er das Handwerk des Vaters lernen. Es war eng mit der Graphik — und mit der Plastik verbunden. Den Geist der großen Schnitzkunst seiner Kinderjahre atmen denn auch seine Frühwerke, nicht den der etwas engbrüstigen Malerei von damals. Daß sich der Lehrnabe trotzdem für diese entschied, diese Berufswahl ihres repräsentativen Künstlers enthüllt den Charakter und die Problematik der ganzen Zeit: die dreidimensionalen Formen der Kunst, die Wirklichkeit waren wie die Natur selbst,

Abb. 242  
bis 257



traten ihre führende Rolle an die zweidimensionale Flächenkunst ab, die für sich nur als Abbild der Natur bestehen konnte. Sie machte Dürer unabhängig von den architektonischen Gesetzen, denen sich auch die Skulpturen des Altars einfügen mußten, unabhängig von den festen Programmen, die ihm seinen Inhalt vorschrieben. Er konnte sich selbst seine Aufgabe stellen; er konnte sein eigenes

Abb. 245 Wort sprechen zu den Fragen der Zeit. Mit der Holzschnittfolge der Apokalypse hat er eine gewaltige Predigt vom Ende der Welt an den Beginn seiner Mannes-

Abb. 257 jahre gestellt, wie er sie mit einer anderen abgeschlossen hat, dem Bilde der „Vier Apostel“. Auch sie sind ohne Auftrag entstanden, er hat sie dem Rat seiner Vaterstadt geschenkt. Als Unterschrift gab er ihnen Bibelstellen, die zum Kampf gegen die falschen Lehrer und Propheten aufrufen sollten, als welche Wiedertäufer und Sektierer damals den Geist der reinen Lehre des Evangeliums zu trüben schienen. Ein tief religiöser Mensch, war er von Luthers Lehren aufs Tiefste ergriffen worden; doch er wollte Klarheit in der Religion wie in der Kunst, Erkenntnis des wahren Gotteswortes, nicht nur Erhebung des Gefühls.

Die Apostel sind lebensgroße Gestalten, das ist selten bei Dürer; das große Format war ihm kein inneres Bedürfnis. Der Wandelaltar, dem der Kirchenraum den Umfang bestimmte und der die Hauptaufgabe auch für die Maler seiner Zeit bildete, spielt in seinem Werk keine große Rolle. Meist ist bei ihm die Mitteltafel von mäßiger Größe, gerahmt von einem Paar schmaler Seitenflügel.

Abb. 252, Für sein schönstes Altargemälde, die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, hat 253 er selber den Rahmen entworfen: es ist zum Tafelbild geworden. Aber auf der kleinen Fläche ist die ganze Weite des Raumes eingefangen, der einst die mittelalterlichen Kathedralen erfüllte. Welch einmaliges Bild ist diese Versammlung aller Heiligen um den Gnadenstuhl, jeder als besondere Persönlichkeit kenntlich gemacht und doch eingeordnet in die großen Kreise, die die Dreifaltigkeit umgeben.

Die feste Einordnung der darstellenden Kunst in den Rahmen der Architektur war aufgehoben; gelöst war auch ihre gegenständliche Bindung an ein Gedankensystem, in dem die Umwelt des Menschen nur als Sinnbild der göttlichen Weltordnung Bedeutung hatte. Abstrakte Spekulation wird jetzt von exakter Beobachtung verdrängt. Dieser mußte vor allem Darstellung der Natur wichtig sein, das Abbilden der Dinge wird zum Erkennen. Durch seine Wiedergabe von Tieren und Pflanzen hat Dürer Wissenschaft getrieben nicht weniger als die großen Italiener, ein Leonardo vor allem. Die scheinbare Pedanterie, mit der er ein

Abb. 247 „Nasenstück“ oder das Fell eines Hasen, einen Blaurackenflügel oder eine einzelne



Pflanze schildert, ist nicht Angstlichkeit im Künstlerischen, sondern Gewissenhaftigkeit dem Objekt der Erkenntnis gegenüber.

Dieses Streben nach Bewußttheit richtet sich nicht nur auf die Umwelt, sondern auch auf das eigene Schaffen. Daß Dürer „die bloße Praxis wieder zum wissenschaftlichen System erhoben habe“, ist schon von Zeitgenossen festgestellt worden. Die Kunst des Mittelalters war nicht gefesselt gewesen, seine Kirchen wurden nach genau festgelegten Regeln errichtet; aber diese gehörten zur „Praxis“, man befolgte sie, wie man sich an die überlieferte Form des Kirchengebäudes hielt. Erst als die Kunst frei wurde von sachlichen Bindungen und auf sich selbst gestellt war wie der Mensch Gott gegenüber durch die Reformation, erst jetzt ergab sich die Möglichkeit ihrer Einordnung in ein logisch begründetes „System“. Daß er die Italiener im Besiz eines solchen glaubte, darauf beruhte ihre Anziehungskraft für den deutschen Künstler. Er ist zweimal in ihrem Lande gewesen, der Aufenthalt in Venedig von 1505—1507 hatte freilich vorwiegend geschäftliche Gründe. Die erste Reise, die er gleich nach seiner Verheiratung im Jahre 1494 angetreten haben muß, können wir nur aus seinen Äußerungen erschließen und aus den Aquarellen, die den großen Eindruck der Gegend südlich des Brenners widerspiegeln. Der Mann, dem die menschliche Gestalt stets im Mittelpunkt seines Mühens und Denkens gestanden hat, ist einer unserer größten Landschaftler gewesen. In seinen Farbskizzen hat er Schöpfungen vorausgenommen, wie wir sie erst bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts, ja in dem Stimmungsgehalt großartiger Verlassenheit erst bei den deutschen Romantikern vom Anfang des 19. Jahrhunderts wiederfinden. Ihm aber schienen sie weder der Bedeutung des Inhalts noch der Unbedingtheit der Form nach jenen Charakter der Endgültigkeit zu besitzen, den er von seinen Gemälden forderte.

Zaf. III

Der ganze Gehalt seiner Zeit hatte sich in Dürer verdichtet. Die Mehrzahl der Aufgaben, die der neuen Epoche gestellt waren, trug er im Keime in sich. Kern und Ausgangspunkt aber war das Bewußtsein seiner selbst als einzelner Mensch. Als er das Selbstbildnis zeichnete, das jetzt die Erlanger Universitätsbibliothek verwahrt, da hat zum ersten Male ein Mensch sein ganzes Inneres vor sich gesehen und in seinen Zügen wiedergegeben. Eine jener dumpfen Stunden der Unsicherheit und des Zweifels, an denen gerade die Jugend des Genies so reich ist, das den Weg nicht immer sieht, der es ins nie Betretene führen soll, sie ist mit wenigen Federstrichen festgehalten: ein Bild des Erwachens nicht nur eines Menschen, sondern einer neuen Zeit. Das Selbstbildnis als Selbstbiographie, wie es das Leben Rembrandts begleitet hat, scheint hier anzuknügen — aber

Abb. 242



wieder hat Dürers Drang nach dem Gesetz, dem Objektiven, ihn aus dem Einmaligen, Persönlichen immer stärker das Allgemeine, Typische herausarbeiten lassen, bis ihm sein Gesicht auf dem Münchener Selbstbildnis mit dem streng frontal gesehenen Christuskopf, dessen Form schon das hohe Mittelalter geschaffen, in eins verschmilzt und so seine endgültige Gestalt erhält. Seitdem tritt er uns

Abb. 253 nur noch als Zuschauer auf Gemälden wie ein Mensch gewordenenes Monogramm entgegen — das persönliche Erleben, das er früher aus dem eigenen Anblick sprechen ließ, hat sich jetzt in fremden Gestalten objektiviert, am schönsten in den drei „Meisterstichen“ der Jahre 1513 und 1514. Das Grübeln der Erlanger Zeichnung ist hier Figur geworden in der Melancholie, der emsige Arbeiter und strenge Wissenschaftler im Hieronymus im Gehäus, der tapfere Kämpfer des Geistes aber im Bilde des christlichen Ritters, der unbeirrt von Tod und Teufel seines Weges reitet.

Mit der ganzen Kraft und Bewußtheit seines Geistes hatte sich Dürer von der bisherigen Übung zu lösen, hatte er die „Unruhe im Gemälde“ durch Klarheit in der Form des Einzelnen und im Aufbau des Ganzen zu besiegen gesucht. Sein Einfluß ist auch da wirksam geworden, wo die alles durchströmende Bewegung als Grundzug erhalten blieb, die das Lebenselement gerade der gewaltigsten deutschen Kunst vor Dürer, der Plastik der großen Schnitzaltäre, gewesen war. Die Zeit um 1500 hatte freilich ein Neues gebracht: die Einzelgestalt war als eine in sich geschlossene, bildhafte Einheit begriffen worden. Aber schon des großen Nürnbergers älteste Schüler, kaum ein Jahrzehnt jünger als er, hatten sie aus ihrer plastischen Isolierung wieder einem neuen Linien- und Flächenzusammenhang einzuknüpfen verstanden. Für den Teil menschlicher Tiefe, der dabei verloren ging, wurde eine größere Selbstverständlichkeit der dekorativen Form, eine größere Unbefangenheit der Phantasie, vor allem auch die feinere Zusammenstimmung der Farbwerte eingetauscht, die bei des Lehrers bohrender Bemühung um das Verhältnis von Raum und Körper hatte zurücktreten müssen. Der Begabteste in Nürnberg selbst ist Hans von Kulmbach, in dem weiteren Schülerkreis ist der Straßburger Hans Baldung Grien die stärkste Kraft. In dem feinen Sinn dieses Alemannen für die farbige Organisation der Fläche klingt etwas von dem großen Schwaben Hans Holbein vor, in der leidenschaftlichen Bewegtheit seiner Graphik kehren die Linienverschlingungen der Kunst von 1480 wieder, seiner Phantasie ist in Heiligenbildern wie in den Allegorien der Renaissancezeit ein Stück westlichen Charmes beigemischt; man spürt die größere Weite und Heiterkeit des Lebens in Straßburg gegenüber der soliden Enge von Nürnberg.



Dürers Einfluß hat auch der größte seiner Zeitgenossen erfahren, den wir noch immer mit dem uns vertrauten Namen Matthias Grünewald nennen, obwohl wir heute wissen, daß er eigentlich Mathias Gothart Nithart hieß. In der Art seines Gegensatzes zu Dürer zeigt sich die ganze Weite, aber auch die ganze Schwere dieser für die deutsche Kunst so schicksalsvollen Zeit. Auch er ein „Renaissancemensch“, vielleicht sogar mehr als Dürer, Hofkünstler der Erzbischöfe von Mainz, als Techniker erfahren und beansprucht wie die großen Italiener; und doch in seiner gewaltigsten Leistung ganz anders dem Aufgabenkreis der Vergangenheit verhaftet. Kennen wir von ihm nur dies eine Riesenwerk, die Malerei vom Altar des Antoniterklosters Isenheim im Elsaß, sein Ruhm würde nichts an seinem Umfange verlieren, so sehr sind alle Seiten seines Wesens und seiner Kunst in ihm beschlossener; Dürers ganze Größe ermessen wir erst, wenn wir die verschiedenen Bereiche seiner Tätigkeit zusammensehen. In der Ausdruckskraft seines Kolorits, in der Verwobenheit seiner Gestalten in den Bewegungsrythmus, der die Fläche durchzieht, und in die Landschaft, die fast zum organischen Wesen wird, vereinigt Grünewald die stärksten und die deutlichsten Seiten der mittelalterlichen Kirchenkunst, verbindet er das Leuchten der Glasfenster und das leidenschaftliche Leben der Schnitzaltäre. Die Darstellungen des Isenheimer Altars sind bestimmt durch die Offenbarungen der heiligen Brigitta, einer schwedischen Königs-Tochter des 14. Jahrhunderts; die Welt der germanischen Mystik hat ihre stärkste Verbildlichung erfahren, aber mit den Mitteln der modernsten Naturwissenschaft. Der riesenhafte Leib des Gekreuzigten ist letzte Körperlichkeit gerade in seiner grauenhaften Zerstörung, die mit der Gewissenhaftigkeit eines großen Arztes wiedergegeben ist; der Auferstandene wird zur Erscheinung, in deren Darstellung sich das ganze Wissen der Zeit um die Phänomene von Licht und Atmosphäre gesammelt zu haben scheint. Grünewalds Kenntniss der Natur ist nicht geringer als die Dürers, aber sie ist der Veranschaulichung dessen dienlich gemacht, was hinter aller Natur steht. Die Gedankenwelt des Mittelalters ist Bild geworden, aber nicht wie in den romanischen und gotischen Miniaturen nur als wissenschaftliche Erläuterung der Texte, sondern um im Betrachter ein Gefühl wachzurufen von dem, was durch die Tat Christi für die ganze Menschheit geschehen ist. Die Welt der Sichtbarkeit als Spiegel einer Handlung ist zu letzter Höhe gesteigert in den Landschaften, die den Hintergrund für die heiligen Geschehnisse bilden: in der schaurigen Dunkelheit der Erde hinter dem Kreuz wie im stillen Frieden des Waldes, in dem die beiden Eremiten ihre Unterredung führen. Nicht eine Überspannung, sondern die Spannweite der

Abb. 262  
bis 269



Empfindungen, die er uns erleben läßt, von der Verzweiflung der Magdalena bis zur Seligkeit Mariae, von der Wut der Fabeltiere, die den heiligen Antonius bedrohen, bis zur Zartheit des Rehs, das sich an ihn schmiegt, das ist der nie versiegende Quell der Herrschaft, die der Isenheimer Meister über unser Gemüt besitzt. Über der erhabenen Verzweiflung der Szene am Kreuz vergift man allzu leicht die höfische Gemessenheit der Haltung, in der die Heiligen Erasmus und Mauritius miteinander verkehren, diese monumentale Verdichtung der Atmosphäre eines deutschen Renaissancehofes!

Diese „Renaissance“-Stimmung vornehmer Geistigkeit in der Unterhaltung der beiden Heiligen, sie hat Grünewald übernommen — und freilich ins Großartige gesteigert — von dem Künstler, der sich am unbefangenen der Formenpracht Italiens und dem Glanz seines Kolorits geöffnet hat, von dem Augsburger Hans Burgkmair. Worum Dürer in schweren Kämpfen ringen mußte, das ergab sich dem wenig jüngeren Schwaben fast von selbst: die Einschmelzung der südlichen Vorbilder in die eigene Schöpfung. Seine Nürnberger Madonna ist ohne Michelangelos Muttergottes in Brügge nicht denkbar, die Rückenlehne ihres Sitzes ist lombardischer Herkunft, und doch glauben wir eine deutsche Frau in einer deutschen Landschaft zu sehen — trotz allen fremdländischen Gewächses rings um sie herum. Und nie hätte ein Italiener dieses erschütternde Selbstbildnis des Alternden mit seiner Frau gemalt, denen aus dem Spiegel zwei Totenköpfe entgegengrinsen! Das Gefühl des Endes, das aus ihm spricht, begründet nicht nur das persönliche Schicksal des Malers, der zwei Jahre später verschied; die Jahre um 1530 sind Jahre des Sterbens für die deutsche Künstler-schaft überhaupt, die diese gewaltige Schaffenszeit getragen hatte.

In der Welt der Plastik ist die Auseinandersetzung mit Italien weniger wirksam geworden, hier hatte sich die Festigung der Figur zu ruhiger Körperlichkeit aus der Entwicklung von selbst ergeben. Zwei ältere Künstler, der Meister des Blaubeurer Altars, den wir wohl Gregor Erhart nennen dürfen, und Nikolaus von Hagenau, der zehn Jahre vor Grünewald die Schnitzfiguren des Isenheimer Altars schuf, erreichten nach der Jahrhundertwende die innere Geschlossenheit des Gestaltenaufbaus auch mit „spätgotischen“, d. h. der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts eigenen Mitteln. Die jüngeren Bildhauer aber haben teil an der neuen Bewegtheit des zweiten Jahrzehnts, einer Bewegung um die festen Körper herum, die die Zeit um 1500 geschaffen hatte. Der bedeutendste unter ihnen ist Hans Leinberger von Landshut; sein größtes Werk, der Altar des Münsters zu Moosburg, entstand in denselben Jahren wie das Hauptwerk Grünewalds. In



seinen mächtigen Madonnen und ihren strammen Kindern hat sich etwas von der bauerlichen Gesundheit des Altbayerntums ausgedrückt. Die verfeinerte Bildung der großen Handelsstadt dagegen spüren wir hinter den Büsten, die Adolf Daucher für die Augsburger Fuggerkapelle schuf. Gerade in Schwaben besitzt die Halbfigur ihre alte Tradition. Die größte Leistung waren die Propheten und Sybilen, mit denen der ältere Syrlin (oder ein hochbegabter Angehöriger seiner Werkstatt) um 1470 die Wangen des Ulmer Chorgestühls schmückte. Auf den Gesichtern dieser Seher und Seherinnen des Altertums prägt sich jene Verbindung von Schärfe des Geistes und Wärme des Gefühls aus, die das Land der Schwaben so viele unserer großen Dichter und Denker hervorbringen ließ. Die feine Gehaltenheit Syrlins hat das 16. Jahrhundert in lebhaftester Handlung umgesetzt. Im Wiener Stephansdom sehen wir den Schöpfer der Kanzel, Meister Pilgram, sich selbst zum Fenster hinauslehnen; die Gestalten Adolf Dauchers scheinen uns anreden, uns von sich erzählen zu wollen.

Abb. 212

Abb. 188

Abb. 189

Die Auffassung der Erscheinungswelt als ruhendes Bild machte es möglich, daß jetzt sogar Teile der Architektur und der Kirchenausstattung zu Abbildern der Natur wurden. Die bekanntesten Beispiele bietet hier Obersachsen. Eine ganze Kanzel erhält die Form einer aufbrechenden Blume, in deren Stengeln sich die Engel tummeln, während aus ihren Blütenblättern die Kirchenväter heraus schauen; die Rundstäbe der Portallaubungen verwandeln sich in Baumstämme, deren Zweige sich zu Baldachinen über den heiligen Gestalten zusammenschließen. Die Geschehnisse des Jenseits werden mit der bis in kleinste Zufälligkeiten hinein nachgebildeten Wirklichkeit in eine Beziehung gesetzt, die nur der Traum kennt und deren künstlerische Darstellung wir Romantik nennen. Hier wird sie getragen von der Entdeckerfreude an den Dingen der Natur. Dies zeigen besonders deutlich die Maler der bayerisch-österreichischen Lande zwischen Regensburg und Wien, die wir nach dem großen Strome, der die Achse dieses Gebietes bildet, als Meister der Donauschule bezeichnen. Sie hat schon vor der Jahrhundertwende in der Passauer Familie der Frueauf ihre Vorläufer, an Lucas Cranach, der sich im Anfang des neuen Jahrhunderts in Wien aufhielt, ihren ersten großen Vertreter gehabt. Die Einheitlichkeit der Stimmung des heiligen Geschehens und der umgebenden Natur, den „romantischen“ Zauber der Landschaften seiner Porträts hat er später nie mehr erreicht; freilich wohl auch nicht mehr erreichen wollen, als er die Porträtierten vor eine neutrale Fläche stellte oder die Menschen den Massen der Umgebung anpaßte, die Spannung ausgleichend zwischen dem großfigurigen Vordergrund und dem Hintergrunde mit der Fülle seiner kleinen Einzelheiten.

Abb. 210

Abb. 211

Abb. 236

Abb. 272

bis 275



Abb. 276 Bei den jüngeren Künstlern, dem Regensburger Albrecht Altdorfer und dem  
 bis 278 Passauer Wolf Huber, ist die Einfügung in den Gesamttraum bis zu völligem  
 Abb. 279 Verzicht auf menschliche Staffage, bis zur Schöpfung eines reinen Landschafts-  
 280 bildes durch Altdorfer fortgeschritten. Hier ist nichts mehr von der Welt der  
 großen Plastik, dafür ein neues Bild der Umwelt, entworfen von Männern, die  
 zugleich Wissenschaftler und Künstler sind. Die Landschaftsdarstellung ist eine  
 Abb. 277 großartige Form der Landkarte auf Altdorfers Alexanderschlacht; nie sind so  
 unanschauliche Vorgänge mit solch wissenschaftlicher Atribie wiedergegeben und  
 doch in solche Höhen künstlerischer Vorstellung entrückt worden! Neben das Bild  
 der überschäumend-ungebändigten Natur aber stellt der Künstler das der  
 Abb. 278 planvollsten Schöpfung des Menschen, der Architektur: auf der Geburt Mariae  
 ist das Kircheninnere nicht weniger Hauptmotiv als anderswo die Landschaft,  
 Kunst wird zum Objekt der Kunst. Der Mensch aber wird hineingerissen in die  
 Bewegung der Natur, der gleiche Sturm durchbraust seine Gewänder, der die  
 Zweige der Bäume biegt und die ganze Tiefe des Himmels aufreißt wie auf  
 Abb. 279 Hubers Kreuzigungs-Holzschnitt.

Abb. 280 Das Porträt des Humanisten Jacob Ziegler führt in ein anderes Reich.  
 Hinter der streng frontal gesehenen Büste verschwindet die Landschaft fast völlig,  
 sie macht einem weißlichblauen Himmel Platz, der fast zur Fläche erstarrt wie die  
 Figur des Gelehrten selbst. Ruhige Schönheit hat die Leidenschaftlichkeit des  
 Ausdrucks verdrängt. In der Plastik heißt der Hauptmeister dieser Schönheit  
 Abb. 213, Konrad Meit von Worms. Sie ist eine Sprache, die auch in der Fremde ver-  
 214 standen wird; so ist der Deutsche zum Hofkünstler der Margarete von Österreich  
 geworden, die in den Niederlanden residierte, so hat er für sie und ihre Ver-  
 wandten die Gräber im fernen Burgund errichten müssen. Neben den Reiz des  
 Abbildes aber tritt der Reiz der Kunstfertigkeit. Den Ruhm des Wormsers haben  
 die Werke der Kleinkunst verbreitet, die seine geschickte Hand schuf, Porträts und  
 Gestalten des Altertums. Sie nahmen jetzt, da die großen Aufträge mit dem  
 Nachlassen kirchlichen Kunstbedürfnisses fast gänzlich versiegten, immer größeren  
 Raum ein. Das neue Stoffgebiet der Antike eröffnete zwar der plastischen  
 Abb. 215 Phantasie neue Möglichkeiten der Erfindung, aber mit der Größe des Formats  
 schwindet diesmal doch die Stärke des Erlebnisses, schwindet die Größe der Form.

Für die Malerei wird das Bildnis zum wichtigsten, fast zum einzigen Gegen-  
 Abb. 283 stande. Der größte Name ist Hans Holbein der Jüngere. In der Augsburger  
 bis 287 Werkstätte seines Vaters waren um die Jahrhundertwende die Flügelgemälde  
 der bedeutendsten Altäre entstanden, die in der reichen Handelsstadt in Auftrag



gegeben wurden; auch in dem Jugendwerk des Sohnes, der mit seinem Bruder Ambrosius früh nach Basel übersiedelte, herrschen religiöse Darstellungen vor. Doch schon in einer Zeichnung, auf der der Augsburger Meister die Beiden als Kinder festgehalten hat, klingt die Fähigkeit im Erfassen des Einmaligen einer Persönlichkeit vor, die den Sohn nachmals so berühmt machen sollte. Melancholisch blickt er auf der Zeichnung des Vaters drein, und die Melancholie des Mannes, der aus den Gesichtern der Menschen die Bitternis ihres ganzen Lebens zu lesen vermag, hat ihm auch bei seinen Porträts den Pinsel geführt. Ob er die eigene Familie malt oder die des Baseler Bürgermeisters Meyer in Anbetung vor der Madonna, nirgends sehen wir Freude und Glück auf den Gesichtern, selbst die Kinder schauen ernst und schwermütig drein. Das war der rechte Mann, um die Umgebung des fürchterlichen Heinrichs VIII. von England zu malen. Wie diese verschlossenen Charaktere hinter der Maske abwehrender Kühle doch ihr wahres Wesen nicht verbergen können, das ist mit einer Tiefe des Blickes gegeben, die nie mehr erreicht worden ist. Dem entspricht die künstlerische Form: die Präzision der Zeichnung, die mit den knappsten Mitteln das Vollendete schafft, die dekorative Schönheit der Farbgebung, aus der uns etwas von der Kälte edlen Geschmeides anhaucht, sie erwecken dasselbe Gefühl von Unabänderlichkeit, der fast etwas Lähmendes innewohnt.

Das neue Bild der einzelnen Persönlichkeit, das die Großen der Jahrhundertwende bei ihren Zeitgenossen hinterließen, vertiefte den Spalt, der sich zwischen Form und Inhalt der Werke aufgetan hatte. Man suchte die Größe der Kunst nur in der Form, für die der Gegenstand der Darstellung immer mehr zum Vorwand wurde. Das machte die Übertragbarkeit aus einem Land ins andere leichter, den Deutschen aber raubte es den starken Schaffensimpuls, den ihnen formale Probleme nicht zu ersetzen vermochten. Erst spät, seit dem Jahrhundertende, hat es seine Söhne auf die hohe Schule der Kunst, nach Italien, geschickt. Der größte Maler unter ihnen, Adam Elsheimer, konnte dort manches von dem lernen, was die eigenen Landsleute seinen Lehrmeistern gegeben hatten, vor allem in der Landschaft; er selber ist wieder für die stamm- und gefühlswandten Niederländer von Bedeutung geworden, durch Vermittlung Pieter Lastmans ist sogar Rembrandt sein Enkelschüler.

Stärker regte sich Deutschlands wiedererwachter Schaffensdrang in der Plastik. Hier waren die Fäden nicht alle zerrissen, die das späte Mittelalter angespannen hatte. In den Altarfiguren des Jörg Zürn lebt noch etwas von der Intensität der Charakterschilderung eines Veit Stof; Reichles heiliger Michael an



- der Fassade des Augsburger Zeughauses ist in der Leidenschaftlichkeit seiner Bewegung ein süddeutscher Verwandter jenes, den neunzig Jahre früher Benedikt
- Abb. 216 Dreyer für den Lettner der Lübecker Marienkirche schuf; Krumpers Patrona
- Abb. 220 Bavariae ist eine Nachfahrin der Madonnenfiguren des 15. Jahrhunderts. Freilich: alles ist hindurchgesehen durch eine neue Vorstellung vom Kunstwerk als Bild. Das 16. Jahrhundert hatte gerade von seinen stark formalistischen Impulsen aus die Projektion des einheitlichen Raumes auf die Fläche vollendet. Nicht mehr wie im Anfang des Jahrhunderts durch eine Stilllegung der Bewegungsströme innerhalb der einzelnen Figur, sondern von einer ruhenden Gesamtform aus sind die Mittelteile der Altäre in Augsburg und Überlingen gebildet; ihnen fehlen die Flügel, mit der Wandelbarkeit haben sie die Selbständigkeit gegenüber der Kirchenwand verloren. Ebenso erscheinen nun die Werke der Außenplastik auf den großen Flächen der Fassaden wie Bilder in einem Rahmen, sie geben den Frontseiten der Gebäude erst ihren Inhalt, wie die Michaelsgruppe dem Augsburger Zeughaus.

Abb. 218,  
219

## Barock und Rokoko

In der Geschichte Deutschlands waren die vier Jahrhunderte von der Mitte des dreizehnten bis zu der des siebzehnten trotz aller Wechselfälle eine Einheit gewesen: die große Zeit der deutschen Städte. Die Kirchen, früher Schöpfungen von Bischöfen und Mönchen, waren ihr Stolz und ihr Wahrzeichen geworden, dem Profanbau stellten ihre Rathäuser die wichtigste Aufgabe, die darstellenden Künste waren nicht mehr den Klöstern oder den Bauhütten, sondern den Zünften der städtischen Handwerker eingegliedert. Mit der größten Leistung bürgerlicher Baukunst, dem Augsburger Rathaus, klingt die Epoche aus. Es war noch nicht vollendet, als der Dreißigjährige Krieg ausbrach. Als er zu Ende ging, waren die Räfte völlig verschoben: die Mittel- und Kleinstaaten Deutschlands tatsächlich selbständig, der Kaiser nur der Herr des größten unter ihnen, die Städte ihrer Bedeutung fast völlig beraubt. Die Kunst war damals in ganz Europa den Fürsten anvertraut, wir stehen im Zeitalter des Absolutismus. Während Deutschland von fremden Heeren zerfleischt wurde, hatte er in Italien und Frankreich seine künstlerische Form gefunden, den Barock. Dieser hatte den großen Künstler an die Person des Herrschers gebunden, dem er nicht nur künstlerische, oft auch politische Pläne verwirklichen half. Nicht mehr Handwerker war er, sondern Gelehrter und Staatsmann; die Akademie trat an die Stelle der Zunft. Mit der Macht der Städte fiel auch das Hindernis, das fremden Künstlern den Zutritt verwehrt hatte. Sie brachten die Großformen mit, die in ihrer Heimat für Kirche und Palast, für Altarfigur und Deckengemälde ausgebildet waren. Deutschland hat sich ihnen weit geöffnet. Es hat auch jetzt keinen neuen „Stil“ geschaffen, aber es hat die Systeme, in denen er in den verschiedenen Ländern Gestalt gewonnen hatte, zu unlöslicher Synthese verschmolzen. Sie ist der großartige Abschluß des ersten Jahrtausends abendländischer Kunst, die letzte — und vielleicht höchste — Möglichkeit, geistigen Gehalt unmittelbar in sichtbare Form umzusetzen.

Der Barock hat die Bindung der Baublöcke in Ebenen, das Prinzip der Architektur um 1600, aufgegeben; er verselbständigt die einzelnen Baukörper, die er oft durch ihre Rundform oder durch die Abschrägung der Ecken „augenfällig“ zu machen sucht. Aus ihrer Beziehung zu einander hat er Kompositionen von



Abb. 291 wahrhaft dramatischer Wucht entwickelt. Auf dem Plan von Weingarten scheinen die Schwellungen des Kirchengebäudes in den Außenmauern des Klosterbezirkes weiterzuklingen; ihre Seitenpavillons wiederholen die Kurven, die die Querflügel abschließen. Das Vorwärtsstoßen des Längsovals der Wiener Karlskirche bringt uns der Giebelportikus zum Bewußtsein, der die Bewegung abzuriegeln sucht; in den Raum neben ihm dringen von vorn die großen Säulen ein, während die Torpavillons zugleich neues Vordrängen nach der Front und Abschluß nach den Seiten bedeuten. Der Baumeister Fischer von Erlach ist ein geborener

Abb. 292 Plastiker, das Innere bildet er meist als geschlossenes Oval, es ist ihm nur Aus-  
hählung der kubischen Masse. Für seinen jüngeren Konkurrenten Lucas von

Abb. 294 Hildebrandt geht die Bewegung — in der Piaristenkirche — gerade vom Hohl-  
raum aus, der sich weitet zwischen vorgewölbten Flächen, die ihn anschneiden. Wo man an der alten Form des Langhauses festhielt, da hat man die ganze

Abb. 295 Energie der Masse auf die Trennungslinien der einzelnen Abschnitte versammelt, die in Prandtauers Kirche von Melt mit mächtigen Gesimsprofilen in den Raum

Abb. 296 eindringen. Oder man läßt die Seitenskapellen in das Mittelschiff vordringen, wie es der bayerische Klosterarchitekt Johann Michael Fischer überall dort getan hat, wo er an einen älteren Grundriß gebunden war. Doch er ist ein Menschenalter

Abb. 297 jünger als der Österreicher. In Zwiefalten sind die Grenzen der einzelnen Joche verschwunden, ein einziges Deckengemälde überspannt das Langhaus; über der

Abb. 298 Vierung, die uns in Melt in den Lichtkreis des Tambours hinaufriß, fügt sich die dunkle Flachkuppel dem Langhausgewölbe ein. Die Zartheit der plastischen Teile hebt alle körperhafte Schwere auf: nicht mehr neutrale Mauer und betonte Glieder, sondern weiße und farbige Flächen stehen einander gegenüber.

Die Bildung des architektonischen Raumes von der Malerei aus taucht als neue Möglichkeit auf. Die Brüder Asam betrachten seine Hohlform nur als

Abb. 298 Unterlage für die Dekoration, in der Münchener Nepomuk-Kirche sind der Raum der Wirklichkeit und der Raum als Erscheinung unabhängig von einander geworden. Die weit vorspringende Hohlkehle löst die Decke völlig von der Verbindung mit der Wand und entrückt die Wölbung in eine Sphäre, wo sie nur noch von der Verwandlung in das Bild des Himmels einen Sinn erhält; die Malerei der Seitenwände läßt uns in Kapellen und auf ansteigende Treppen blicken. Diese Bewegung des Raumes hat die Folgezeit zu beruhigen, seiner Auflösung in den unendlichen Freiraum hinein zu steuern gesucht. Ein Menschenalter später als die Asams in St. Nepomuk hat Joh. Mich. Fischer in der Klosterkirche

Abb. 299 von Rott die Summe seines Lebenswerks gezogen. Der Grundriß betont nicht



mehr — als Längsrechteck oder Längsoval — die Bewegung in die Tiefe; um den Hauptraum in der Mitte gruppieren sich in der Längsachse zwei kleinere, alle als reine, richtungslose Zentralbauten gestaltet. Die Emporengeländer unterstreichen die geradlinigen Diagonalseiten des Achtecks; die Grenze gegen die Eckräume ist fest geworden, die Kurven bisher in fluktuierende Bewegung versetzt hatten. Durch den Wegfall der Hohlkehle werden die Kuppeln enger an den Raum herangezogen. Ihr Gewölbe wird freilich noch immer als Luftraum ausgedeutet; das Aufsteigen nach oben, das wir im Mittelalter — das Gebäude gleichsam von neuem aufbauend — im Hohlraum oder in den plastischen Gliedern der Pfeiler selbst vollziehen mußten, hier wird es in seinem Resultat dargestellt: wir sehen den Himmel offen über uns.

Die Verbindung der einzelnen Räume vollzieht sich hier durch einfachen Zusammenschluß, zwei von ihnen haben eine Grenzfläche gemeinsam. Anders im Bereich der Künstlerfamilie der Dienzenhofer, in Franken und Böhmen. In der Kirche von Banz folgen sich in der Längsachse Kreisräume, die sich gegenseitig überschneiden; unter den Zwickeln, die an den Schnittflächen entstehen, ist das Innere zu Kapellen geweitet. Es entsteht ein höchst geistreicher Wechsel von Verengung und Ausbreitung, bei dem einer Einziehung des Umrisses immer eine Emporwölbung entspricht und umgekehrt. Mit einer Kühnheit, wie sie nur Spätzeiten kennen, in denen sich die verschiedenen Entwicklungsströme zu einer letzten Synthese vereinigen, hat Balthasar Neumann dieses System seinen Alterswerken in Bierzeu, Heiligen und Neresheim zugrunde gelegt. Wie in Nott nimmt ein größerer Raum die Mitte ein, eine neue Vereinheitlichung bahnt sich an; in Neresheim fallen sogar Aufgipfelung und Ausweitung des Umrisses zusammen. In Bierzeu hat der Zwang, eine begonnene Anlage fortzusetzen, einen Wechsel der Raumformen von solchem Reichtum und solcher Folgerichtigkeit erzeugt, wie es nur der Zusammenfassung aller Kräfte einer Epoche durch den Genius möglich ist. — Die Bewegung, die durch Neumanns Werke geht, ist mit jener letzten Feinheit und Präzision abgestimmt, die eine Steigerung ausschließt. Die Klosterkirche von St. Gallen, fast gleichzeitig mit Neresheim ausgeführt, bedeutet schon Ausrichtung auf die ruhige, geschlossene Form. Das Langhaus wird aus Querrechtecken zusammengesetzt, die sich scharf gegen die Seitenräume abgrenzen, der Umgang des Mittelraums wiederholt dessen Kreislinie, die Kuppel wird klar von der Zone der Bogenöffnungen geschieden.

Im protestantischen Norden tritt der Kirchenbau zurück; seine größten Leistungen sind die Zentralbauten der Frauenkirche in Dresden und der Michaeliskirche

Abb. 300

Abb. 301,  
302

Abb. 303

Abb. 293



in Hamburg. Die künstlerische Repräsentation fällt der weltlichen Macht, Adel und Fürsten, anheim. Mittelpunkte sind Berlin und Dresden; an beiden Orten trug der Herrscher seit der Jahrhundertwende die Königskrone. In Preußen errichtete man einen mächtigen Herrscheritz, mit dem die Gebäude der Staatsverwaltung vereinigt wurden, man baute ein Zeughaus, plante einen Dom; in Sachsen tritt die festliche Seite des Lebens in den Vordergrund, man schuf Lusthäuser und — mit dem „Zwinger“ — Europas großartigsten Festraum unter freiem Himmel.

Abb. 308,  
309

Der Erbauer des Berliner Schlosses, der große Andreas Schlüter, hat noch die alte Form des Blockes beibehalten, der einen rechteckigen Hof umschließt. Aber die Mitte der einzelnen Seiten wird von der würfelförmigen Masse der Einfahrten durchbrochen, denen an der Flußseite des Hofes ein mächtiges Risalit mit frei vortretenden Säulen entspricht. (Die Verlängerung der Seitenfronten durch Cosander von Goethe hat die kubische Geschlossenheit der Anlage zerdehnt.) In kleinem Maßstab wiederholt Schlüter diesen Wechsel von steil aufgerichteten

Abb. 310

Körpern und breit gelagerten Flächen im Landhaus Kameke, in Formen von einer Anmut, die beweisen, daß ihm die Grazie nicht minder wie die Wucht zu

Abb. 311

Gebote stand. Zur selben Zeit begann Pöppelmann seinen Dresdener Zwinger, auch hier vom Gegensatz zwischen langgestreckten und hochragenden Massen ausgehend, diese wie Schlüter in vor- und zurückschwingende Abschnitte gliedernd. Das Ganze ist übergossen vom Zauber einer Dekoration, die an Gebäuden und Toren in Raskaden aufrauscht und von den Arkaden der Umfassungsmauern in ruhigen Wellen weitergetragen wird. Sie verselbstständigt die Fläche. Der nur in Körpern denkende Fischer von Erlach mußte diese reiche Ornamentik ablehnen.

Abb. 312

Noch in seinem Spätwerk, der Wiener Hofbibliothek, läßt er den Block des Ruppeltraumes machtvoll zwischen den Querrechtecken der Seitenbauten hindurchbrechen. Werden hier Baumassen senkrecht gegeneinander gestellt, so gewinnt Hildebrandt aus der Staffelung gleichgerichteter Baukörper das sanfte Abgleiten in der Silhouette seines Oberen Belvedere. Ihr folgt die reiche Dekoration, die mit dem Sinken der Höhe nach den Seiten verflingt, um mit dem Aufstieg der Capavillons wieder anzuschwellen.

Abb. 313

Balthasar Neumann hat viel von Lucas v. Hildebrandt empfangen, dessen Ratsschläge der Würzburger Bischof beim Bau seines Schlosses einholte; aber wie der Jüngere die Pläne des Älteren verändert, das zeigt eine neue Gesinnung. Die Kurve, in der er das Obergeschoß am Mitteltrakt der Gartenseite in die Balustrade der Flügel überführt, die Verwendung des „Hildebrandt-Giebels“

Abb. 315



zur Überschneidung des Dachansatzes, die Schwellung des unteren Dachgeschosses bedeuten Verschleifung und Überspielung der Grenzen, die der Wiener noch scharf betont hatte. Eine neue Einheit ist im Entstehen: in Wernick sind Mittel- und Seitenrisalit zu Ausweitungen des mächtig hingelagerten Hauptbaus geworden. In die feine, durchsichtige Atmosphäre des friderizianischen Hofes übertragen, zeigt das Potsdamer Stadtschloß dieselbe Entwicklungsstufe. Ein älterer Bau, aus mehreren Blöcken zusammengesetzt, ist mit der straffen Haut einer architektonischen Gliederung gleichmäßig überzogen worden; das Gebäude wird zugleich in seiner realen Körperlichkeit erlebt und in der Flächigkeit, die ihm der Künstler durch die einheitliche Dekoration gegeben hat. Ihre besondere Gestalt bedeutet eine Charakteristik nach der inhaltlichen Seite hin, die gebaute Form wird von ihr nur indirekt berührt; ein so „klassizistischer“ Bau wie das „Neue Schloß“ von Charlottenburg ist älter als Sanssouci mit seinem üppigen Rokoko Schmuck.

Abb. 316

Abb. 317

Abb. 318,  
319

Das Äußere der Profanbauten konnte auf einen einheitlichen optischen Eindruck hin durchgestaltet werden, weil man die Innenräume nicht mehr als einzelne Raumkörper auffaßte. Den stärksten Widerstand leistete das Treppenhauß. Im Berliner Schloß hat ihm Andreas Schlüter noch die Form eines doppelten Wendelsiegs von barocker Wucht und Weite gegeben, den er nach außen in einem mächtigen Risalit vortreten ließ. Einläufige Anlagen haben die Einbettung in das Gebäude erleichtert. Ihre Umbildung zum beherrschenden Innenraum des ganzen Bauwerks ist eine der großen Ruhmestaten Deutschlands im 18. Jahrhundert. Auch hier bedeutet Balthasar Neumann den Gipfel. Wer wollte entscheiden, ob der Auflösung der engen Halbkreisstonnen von Bruchsal in den Jubel des oberen Rundraums oder der majestätischen Weite des Aufstiegs in Würzburg die Krone gebührt!

Abb. 320

Abb. 321

Abb. 322,  
323

Von der Gliederung der Säle durch frei vortretende Säulen und der Zerlegung der Decke in einzelne Felder, die das 17. Jahrhundert ausgebildet hatte, ist das Rokoko zur Einbindung aller raumteilenden Körper in eine einheitliche Komposition aus Licht und Farbe gelangt, wie sie im Kaisersaal der fränkischen Bischofsresidenz die Zusammenarbeit des großen deutschen Architekten und des großen venezianischen Malers Tiepolo schuf. Schon das frühe 18. Jahrhundert hatte durch Abschrägung der Ecken und Zusammenfassung der Decke in den Rahmen einer Scheinarchitektur den plastisch gegliederten Hohlraum zum Raum bild gewandelt; das anhebende Rokoko nahm ihm durch die züngelnde Beweglichkeit seiner Ornamentik und den Duft seiner Farben die abschließende Festigkeit, mit Hilfe des Spiegels sogar die Vorgänge im Inneren auf die Wand projiz

Abb. 324

Abb. 325

Abb. 326

Abb. 327



zierend. Die Zusammenziehung verschiedener Räume ist im Profanbau seltener;  
 Abb. 328, am großartigsten in Fischers Hofbibliothek, deren Längsachse das quergelegte  
 343 Oval der Kuppel durchbricht, ihre horizontale Bewegungskurve steil in die Höhe  
 Abb. 329 reißend. Der Mittelsaal von Sanssouci führt uns zur geschlossenen Form des  
 Raumes zurück, den die Säulen nicht wie im 17. Jahrhundert in einzelne Joche  
 zu zerlegen vermögen. Die Gliederung geht nicht mehr von plastischen Körpern  
 Abb. 330 aus, sondern vom Ornament und von Licht und Farbe. Die „Goldene Galerie“  
 in Charlottenburg wird durch die über die Decke gespannte Dekoration unterteilt,  
 Abb. 331 der Raum in der Mitte der Gemäldegalerie von Sanssouci unterbricht nicht  
 durch seine kubische Form, sondern durch seine Dunkelheit die lichtdurchflutete  
 Wandelbahn.

Im Mittelalter hatte die Architektur den darstellenden Künsten großen  
 Formats erst den Lebensraum geschaffen, am Ende des Barock ist sie zu ihrem  
 Rahmen geworden. Im wörtlichen Sinn: die Kirchenräume nicht nur der Asams,  
 auch eines Johann Michael Fischer und eines Balthasar Neumann verlieren ihren  
 Inhalt (nicht ihre Form), wenn man sie der Plastik ihrer Altäre, der Malerei ihrer  
 Gewölbe beraubt. Der Wandelaltar des späten Mittelalters war ein Gebäude  
 für sich gewesen, Mittelpunkt des Chors oder einer Kapelle. Die Gestalten im  
 Schrein und auf den Flügeln blieben ohne Beziehung zur umgebenden Architektur.  
 Abb. 218 Das Ende des 16. Jahrhunderts setzte den Altar an die Kirchenwand, seine Dar-  
 stellungen wurden gleichsam auf diese projiziert; der Barock hat dann an jeden  
 Abb. 190 Pfeiler und an die Ostwände aller Seitennischen Altäre gestellt und so das  
 Kircheninnere in eine Folge von Bildräumen verwandelt. Im 18. Jahrhundert  
 Abb. 336 tritt die Plastik sogar in den freien Raum vor den Altären hinunter, ihn gegen-  
 ständlich ausdeutend wie die Bühne eines Theaters. Der Altaraufbau nimmt  
 Abb. 299 die ganze Ostwand der Kirche ein, sein Rahmen wiederholt die Bögen des Chores,  
 der Innenraum scheint sich in das Altarbild hinein fortzusetzen.

Abb. 332 Die Einzelfigur macht der frühe Barock zu einem Kraftzentrum, von dem  
 bis 335 Ströme überallhin ins Weite dringen und die ganze Umgebung in ihren Strudel  
 mitreißen, mag es ein Tabernakelengel Guggenbichlers oder der Große Kurfürst  
 Andreas Schlüters sein. Dasselbe Umkreisen eines festen Kerns liegt in der  
 Anordnung der Sklaven um den Sockel des Berliner Denkmals wie in den  
 wogenden Mantelfalten des heiligen Ambrosius von Balthasar Permoser. Bei den  
 jüngeren Künstlern dagegen wird auch die Figur zum Teil eines Bildes. Nirgends  
 Abb. 336 greifen die Gesten so weit aus wie die auf der Himmelfahrt Mariae des Egid



Quirin Asam, und doch werden die Gestalten der Apostel von den rahmenden Säulen in die Fläche gebannt, auf der ihre Arme zu Maria emporgerissen werden. Teil eines Altaraufbaus war auch der herrliche Martinus von Georg Raphael Donner. Schon sein Sockel beschränkt uns auf eine Ansicht, er legt das Hochrechte fest, in dessen Rahmen sich die Handlung in prächtigen Diagonalen aufbaut. Dabei weist sich der Künstler als einer der größten Plastiker aus in seiner Behandlung der Oberfläche, die dem Blei die unerhörtesten Schönheiten abzugewinnen weiß. Bis zum Letzten steigert er den Reiz dieses Metalls in den Figuren für den Wiener Mehlmarkbrunnen; niemand hat Zartheit der Haut und Festigkeit des Fleisches mit solcher Feinheit wiedergegeben! Abb. 337

Hatte uns Donner noch die von innen heraus schwellende Masse des Körpers erleben lassen, so hat die Zeit nach seinem frühen Tode die ganze Gestalt zum Ornament gemacht. Wir sind im Rokoko. Das Wesen der Rocaille, die züngelnde, asymmetrische Bewegung ist und nach Ergänzung und Ausbalancierung im Außerhalb verlangt, hat sich auch den Figuren mitgeteilt; die scharfen Zickzacklinien, die sie durchzucken, haben den letzten Rest geschlossener Einzelform aufgezehrt. Um lebensfähig zu sein, müssen sie zu Gruppen vereinigt werden; das Zusammensehen weiter Räume als Bildfläche macht das sogar im Park möglich. Zum Bild aber gehört die Farbe. Der Glanz ihrer hellen Töne verstärkt das Flüchtige, Schwebende der Erscheinung. Am besten kann sie sich im kleinen Format auswirken, die Porzellanfiguren treten neben die Werke der monumentalen Plastik. Auch diese trug ja etwas von dem Reiz der intimen, von zarter Erotik durchjitterten Geselligkeit in sich, der des großen Raumes nicht bedarf. Freilich: die Feinheit der Form und des Gefühlslebens war so zugespitzt, daß das zarte Vibrieren bei der leisesten Berührung zum Stillstand kommen und auch die Oberfläche erstarren mußte, sodaß sie nicht mehr vom künstlerischen Einfall, nur noch vom literarischen Gedanken aus geformt werden konnte. Abb. 339, 340

Der Malerei schien diese Zeit, die die größten Räume zu Trägern von Gemälden machte, die reichsten Möglichkeiten zu bieten. Doch die enge Beziehung zur Architektur schränkte sie zugleich wieder ein. Wie eine Krone schwebte sie über ihr, ins Unwirkliche himmlischer Sphären entrückt, wo ihr mit der Spannung zwischen irdischer Wirklichkeit und künstlerischer Form auch die Fähigkeit starker Differenzierung geraubt war. Schrittweise, mit dem Zurückgehen der architektonischen Gestaltungskraft, konnte sie sie wieder erkämpfen. Die unteren Wölbungszonen, deren Kreise den Raum in die Gloriole des himmlischen Lichts hinein aufgelöst hatten, beginnen sich mit irdischen Gestalten zu füllen, deren Lebensbezirk ohne



Beziehung zum architektonischen Innenraum ist. Verwandelten sich in den  
 Abb. 342, Gemälden der ersten Jahrhunderthälfte, des Österreicher Daniel Gran etwa  
 343 oder des Bayern Cosmas Damian Asam, die treppenförmig ansteigenden  
 Schichten in ein Gegeneinander beleuchteter und beschatteter Figurengruppen,  
 so sehen wir am Ende des Rokoko den Himmel leer werden und die Gestalten sich  
 an seinen Rändern sammeln. Hier aber können wieder Handlungen dargestellt  
 Abb. 344, werden wie auf Tafelbildern. Die Plafondgemälde eines Januarius Zick könnte  
 345 man einrahmen, die reizvollen Werke eines Norbert Grund könnten fast Dekorations-  
 fassungen sein. Franz Mauerpertsch aber sind aus der Übertragung der hin-  
 reißenden Licht- und Farbenspiele der Architekturmalerei auf Handlungen, die  
 an der Grenze der himmlischen und irdischen Sphäre spielen, Verwirklichungen  
 von Visionen gelungen, die uns den größten Visionär der deutschen Kunst,  
 Matthias Grünewald, in Erinnerung rufen.

Gleichzeitig mit Mauerpertsch wirkt im protestantischen Norden, der den  
 Jubel des Aufstiegs in höhere Räume in der Musik, nicht in der bildenden Kunst  
 gestaltet hatte, der erste Schilderer der erwachenden Bürgerlichkeit, Daniel  
 Abb. 348 Chodowiecki. Was er nicht ohne Enge und Mühseligkeit zu geben versuchte, das  
 Abb. 346 hat Anton Graff mit souveräner Kunst geschaffen: das Bild der Generation, der  
 die älteren unserer großen Klassiker entstammen. Und in Porträts wie denen des  
 Abb. 347 Friedrich August Tischbein atmen wir die Luft der feinen Mischung von Geistigkeit  
 und höfischer Kultur, in der sich der glorreiche Aufstieg unserer Dichtung vollzog,  
 der sie an Stelle der bildenden Kunst zum vornehmsten Ausdruck der Nation  
 erheben sollte.

## 19. und 20. Jahrhundert

Der Umbruch der bildenden Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts ist nur ein Symptom für den großen Wandel in der geistigen Haltung Europas. Der Rahmen der Religion wurde gesprengt, der noch immer die ganze Kultur zusammengehalten und auch die Äußerungen der irdischen Macht hinterfangen hatte. Die Beziehung zur Welt, bis dahin allen gemeinsam, mußte der Einzelne jetzt selber finden. So konnte das Kunstwerk nicht mehr eine im voraus gegebene Weltanschauung versinnlichen, es mußte jedesmal eine neue zum Ausdruck bringen. Mit dem allgemeinverbindlichen Inhalt aber zerbrach die allgemeinverbindliche Form; beides geht nicht mehr gleichgerichtet nebeneinander her, der frei gewählte Inhalt sucht erst die ihm gemäße Gestalt. Half der Gedanke bisher bei der Anwendung der — festgelegten — Form, so muß er sie nun erst ersinnen. Auch die Aufträge ergehen nicht mehr von einer realen Macht, sondern im Namen einer Fiktion, der Bildung: Kirche und Palast treten zurück hinter Theater und Museum.

Diese Bewußtheit fand im Bereiche der Architektur ihren Ausdruck in einer neuen Flächigkeit; die Ebene, auf die unser Auge bisher die Baukörper projizieren mußte, wird zur Realität. Das geschah schon auf der Spätstufe des Rokoko durch Selbstverwandlung. Die architektonischen Körper, aus denen sich das Barockgebäude zusammengesetzt hatte, lösten sich in einer neuen Einheit auf, einer Einheit der Fläche, nicht mehr des Blocks wie am Beginn der Entwicklung um 1600. Die Dehnung der Flügel hatte das Gleichgewicht zwischen Seiten- und Mittelbau aufgehoben; sein Risalit wurde mit der Fassadenfläche, nicht mehr mit der Kuppel zusammengesehen, die allmählich verkümmerte. So ist das Schloß von Wörlitz noch ein Rokokobau, nur ohne Rokokodekoration. Während der Barockpalast für Fern- und Nahsicht zugleich bestimmt war, neutralisierte die Vereinheitlichung der Ansichtsfläche den Standpunkt des Betrachters, ihre Gliederung mußte auf weite Entfernung erkennbar sein, sollte sie nicht gestaltlos erscheinen. — Die Bindung verschiedener Baukörper in eine Fläche kennzeichnet noch das Brandenburger Tor. Die kurzen Flügel, mit denen die Kolonnaden der Wachthäuser zum Hauptbau hin umbrechen, wandeln den Gegensatz zwischen Breit- und Langbauten zur Umfassung eines liegenden Rechtecks, gleichsam eines Vorhofes für den Pariser Platz.

Abb. 352

Abb. 353



Zwei Jahre später hat der junge Gilly seinen Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen gezeichnet, das Manifest eines neuen Klassizismus. Die Ebene, die sich den Langhans und Erdmannsdorff als Resultat aus der Einschmelzung der einzelnen Architekturkörper ergeben hatte, wird nun ins Bewußtsein gehoben und als kahle Mauer sichtbar gemacht. Im rhythmischen Wechsel verschieden gestalteter Wandflächen sieht die Zeit nach 1800 ihr wichtigstes Kompositionsmittel. Am Würzburger Zuchthaus Speeths lösen sich glatte und rustizierte, fensterlose und von Öffnungen reichlich durchbrochene Zonen ab. Den kunstvollsten Gebrauch haben die Meister des späten Klassizismus, Schinkel und Klenze, von diesem Gedanken gemacht: Säulenreihen, oft von glatten Pilastern wie in einen Rahmen eingespannt, stehen vor Wänden, die wie Kulissen vor- und übereinandergeschoben sind. Auf der schmucklos ebenen Fläche beruhten die Gestaltungsmöglichkeiten, beruhten Reiz und Würde dieses Stils; dem Einfluß historischer Vorbilder waren dadurch klare Grenzen gezogen. Ihm hat erst das spätere 19. Jahrhundert mit seinen geschichtlichen Interessen alle Tore geöffnet. Die Fläche bleibt weiter der Ausgangspunkt der Komposition; aber sie kann gerundet werden und wird räumlich ausgedeutet durch nachträgliche Eintragung plastischer Einzelzüge, die frühere Zeiten als Glieder eines Baukörpers geschaffen hatten. Es ergaben sich freilich neue Möglichkeiten der Differenzierung, wie Sempers Dresdener Oper sie zeigt mit dem Abschwellen des Reliefs von der Rustika des Erdgeschosses bis zur glatten Giebelwand, der die Abtreppung des seitlichen Umrisses entspricht.

Die Komposition aus Ansichtsflächen muß das Bauwerk mit seiner Umgebung zum Bilde verbinden. Gillys Denkmal Friedrichs des Großen war für den Leipziger Platz in Berlin bestimmt, der Tempelaufbau ist Teilstück einer städtebaulichen Anlage, die nicht wie im Barock als Körper (daher aus der Vogelperspektive), sondern wie ein Gemälde betrachtet wird. Klenze und Gärtner haben ähnliche Gedanken am hohen Uferstrand der Donau in der Walhalla und — das Rechteck ins Rund transponierend — in der Befreiungshalle von Kelheim verwirklicht. Das Kunstwerk wird als Teil der Landschaft angesehen, für die es Krönung und Widerspiel zugleich ist. Daß es ihrem verborgenen Sinn Gestalt geben soll, das erweisen nicht nur Schinkels Zeichnungen und Theaterdekorationen, auf denen die Kuppeln gotischer Dome die bewegte Silhouette nordischer Baumgruppen überragen oder die horizontalen griechischer und ägyptischer Tempel in südliche Steinwüsten eingebettet sind; auch in seinen Briefen fordert er die Anpassung des Bauwerks an den Charakter des Landes. Die Form des Gebäudes



ist nicht mehr nach allgemeinverbindlichen Gesetzen gebildet; sie verlangt nach einer logischen Begründung. Das 19. Jahrhundert suchte sie durch das Gewand einer geschichtlichen Epoche zu geben, deren „Stil“ dem Sinn des Bauwerks zu entsprechen schien. Das zwanzigste, an dessen Beginn die „Bildung“ ihr Primat als Auftraggeber an die soziale Gesinnung abtrat, hat der Architektur mit der unmittelbaren Ableitung der Form aus der Aufgabe neue Schaffensimpulse gegeben. Der Außenbau wird nicht mehr von einer Bildvorstellung wie im vorigen Jahrhundert, sondern von der zweckentsprechenden Gestaltung des Inneren bestimmt; ein Bauen von innen nach außen also wie im Mittelalter, nur freilich ohne jene festgelegte und organisch weiterentwickelte Raumgestalt, wie sie sich aus der symbolischen Bedeutung des Kirchengebäudes ergab. Das einzelne repräsentative Bauwerk, das sich im Häusermeer kaum mehr behauptet, kann — wie das Festspielhaus — Mittelpunkt der freien Landschaft werden; Abb. 362 das Bild der Städte beginnen die Bauten zu formen, in denen sich das Leben der großen Menge des Volkes abspielt, mögen es Schulen, Fabriken oder Abb. 363 Bahnhöfe, Bürohäuser oder Zeitungsgebäude sein. bis 365

Das vorige Jahrhundert hat der Wand, die es als Teil einer Bildfläche betrachtete, die letzte Widerstandskraft genommen, die sie noch von der Mauer der Kirche und des Palastes behalten hatte. Sie kann auf weite Strecken gleichsam auseinandergezogen werden, in kurvigen Biegungen oder Brechungen ganze Abb. 366 Straßenfronten zusammenschließen; nicht nur Häuserblocks, ganze Städte werden jetzt als Einheit gesehen. Die vorhandenen können wir nicht durchgreifend umgestalten (wohl aber ihren alten Zustand wieder herstellen), doch wir können neue schaffen, Siedelungen mit eigenem Zentrum, am Rande der bisherigen oder im freien Land. Dort beginnen die Stätten sportlicher Wettkämpfe neue Mittel- Abb. 367 punkte zu werden, nicht so sehr als Plätze der Erholung und des Vergnügens, sondern als der Ort, wo das Volk sich selbst als Gemeinschaft erlebt im Zusammenschluß zu gemeinsamer Körperstählung und gemeinsamer politischer Willensbildung. Freilich werden dies keine geschlossenen Bauwerke mehr sein; aber die sinnvoll gliedernde Eingrenzung ungeheurer Räume bietet dem Architekten von heute Aufgaben, die gestern noch nicht geahnt wurden. Vergessen wir nicht, daß uns als großartigstes Denkmal des alten Rom ein solches „Sportforum“, das Kolosseum, erhalten geblieben ist!

Durch Stilllegung der unruhig über die Fläche zuckenden Bewegung des Kokoto hat sich der Plastik von selbst die Figur zum ruhenden Bilde gewandelt.



Nicht mehr die formale Durchbildung einer überlieferten Gestalt, die „Erfindung“ dieser Gestalt selbst wird damit zur Aufgabe des Künstlers. Durch die Situation, in der er seinen Helden zeigt, durch das Kleid, das er ihm gibt, bringt der Bildhauer das Wesen eines einzelnen Menschen zum Ausdruck. Das Kostüm diente bisher nur als Kennzeichen für Stand und Beruf, seine besondere Ausgestaltung blieb dem künstlerischen Formtrieb überlassen; jetzt wird es mit allen Zufälligkeiten des wirklichen Lebens wiedergegeben, um die Einmaligkeit eines Menschen und eines Augenblicks zu betonen. Das antike Gewand entspricht nicht weniger den Vorstellungen, die man sich vom Altertum auf Grund wissenschaftlicher Forschung gemacht hatte, wie die Uniform dem Bild, das man täglich auf dem Exerzierplatz gewinnen konnte. Die ältere Generation, deren größte Vertreter Danneberg und Schadow sind, verschleierte durch Beschränkung auf den ruhenden Menschen den Widerspruch zwischen Monumentalität und Betonung des Zufälligen, die die bewusste Beziehung auf ein reales Vorbild mit sich brachte. Die Zeit nach den Befreiungskriegen hat in Christian Rauch die Darstellung leidenschaftlicher Bewegung mit peinlich genauer Wirklichkeitswiedergabe vereinen wollen und so die Denkmalswürdigkeit der menschlichen Figur in Frage gestellt. Im Barock, der vom Volumen des Körpers ausging, hatte sie sich durch Ausgreifen in den Raum den Platz selbst geschaffen — dem 19. Jahrhundert war der Platz durch die begrenzenden Wände gegeben, das Denkmal mußte sich gegen die Architektur behaupten: es mußte selbst Architektur werden. Schon Gilly hat das geahnt, als er das Monument des großen Königs zum Tempel machte, der Erbauer des Hermannsdenkmals muß es gefühlt haben, der die Gestalt seines Helden nur als Bekrönung des mächtigen Unterbaus zuließ. Durch Einbindung in die Reliefebene, durch Anschluß an die Architektur suchte Adolf von Hildebrand der Figur größeren Halt zu geben; sie zusammenzuhalten und zu gliedern, erkannte er in den großen Flächen des nackten menschlichen Körpers das beste Mittel. Die schönsten Freifiguren der Jahrhundertwende verdanken wir ihm und seinem jüngeren Freund und Schüler Tuillon; sie haben der Plastik die einfache, große Form zurückerobert, die in der malerischen Auflösung der Oberfläche verloren gegangen war.

Der Verzicht auf das Detail, den Kolbes Frauentopf gegenüber der geistreichen Nießschebüste Klingers zeigt, hat dem Bildhauer den Weg zu einer neuen Monumentalität geebnet. Freilich wird sich die Statue kaum im Freiraum neben der Architektur behaupten können; auch der Naturpark bietet ihr keinen festen Platz mehr. Dafür hat das Innere der Gebäude sich geweitet, seine Zimmer und Säle

gehen ohne scharfe Grenzlinien ineinander über. Hier hat die Skulptur eine neue Stätte gefunden, die ihr jene Maße einzuhalten erlaubt, die noch organische Durchbildung der menschlichen Figur gestatten. Welche reichen Möglichkeiten sie dem Ausdrucksverlangen unserer Tage bietet, das zeigen neben der geschlossenen Rundform Kolbes die steil aufragenden Gestalten Lehmbrucks und die lineare Bewegtheit Barlachs. Kann diese als stärkste Verkörperung der unruhigen Erregtheit der jüngstvergangenen Epoche gelten, die den Umriss zu graphischen Linien zuspitzen mußte, so läßt die größere innere Festigkeit der Gegenwart eine Wiederkehr kubischer Geschlossenheit erwarten, die dem Wesen der Plastik am gemäßeften ist und für die Georg Kolbe die größte Hoffnung bedeutet.

Abb. 376,  
377

Die Spannung zwischen Mensch und Welt vermochte am stärksten die Malerei ins Bewußtsein zu heben. Hat die erste Generation, die Goethes und Schillers, sie noch durch das Bild der Harmonie der Antike beschwören wollen, so wurde sie für die folgende zum eigentlichen Thema. Nicht die Natur wird dargestellt, sondern das, was der Mensch vor ihr empfindet. Wir sehen ihn am Rande der Unendlichkeit bei Caspar David Friedrich, wir erleben das Gefühl, mit dem ihn ihr Anblick erfüllt. Die Landschaft muß auf wenige große Linien gebracht werden, um in ihrer ganzen Weite wirken zu können; nicht mehr die Vielfalt der Alpen wie noch kurz zuvor, die einheitlichen Züge des deutschen Mittelgebirges, die Gleichförmigkeit des Meeres ergreifen die Seele. Ruinen im Schnee, das Wrack eines Schiffes zwischen hochgetürmten Eisbergen spiegeln die Ohnmacht des Menschen und seines Werkes vor der Natur, aber auch die Größe seines Geistes, der ihre Allgewalt zu erfassen und zu ertragen vermag. Diesen Menschen selbst sehen wir auf den Porträts Philipp Otto Runes in der ruhigen Festigkeit des Alters wie in der schwärmerischen Hingegenheit der Jugend. Das Erlebnis des ewigen Wandels steht hinter diesen Bildern der verschiedenen Lebenszeiten, wie es hinter den „Tageszeiten“ steht, um deren Darstellung er immer wieder gerungen hat. Auf der „Flucht nach Agypten“ sitzt dem Mann Joseph die Jungfrau Maria gegenüber in Anbetung des Kindes, während über ihr Engelkinder aus dem Baum hervorzuwachsen scheinen: das Mysterium des ewigen Werdens ist nie schöner dargestellt worden als von diesem frühverstorbenen Deutschen.

Abb. 380

Abb. 381

Abb. 378  
Tafel VI

Abb. 379

Was hier Tragik war, wird ein Menschenalter später zum Idyll. In beiden Fällen sprechen wir von Romantik, aber beider Grundlage ist so verschieden wie ihr Gefühlsgehalt. War bei den Älteren die Landschaft Spiegel der Seele des Menschen, Widerspiel und Inhalt zugleich, so wird den Jüngeren der Mensch zu



einem Teil der Natur. Wurde vorher das Gefühl, so wird jetzt die „Stimmung“ dargestellt; nicht die große Form, die Atmosphäre sollen wir erleben. Das Gemälde gibt uns ein Stück Wirklichkeit mit allen realen Einzelheiten, das erst seinen Sinn erhält durch die verschwimmende Farbigkeit oder durch die Gestalten, die es beleben. So ist es nicht nur bei Schwind, bei Richter und dem etwas jüngeren Spitzweg, sondern auch bei dem Hamburger Wasmann und dem Berliner Blechen. Aus der „Romantik“ erwächst so der „Realismus“. Er prägt auch das Porträt dieser Zeit. Nicht die Vertreter ewig gleicher Lebensstufen, die Angehörigen einer ganz bestimmten Sphäre sehen wir vor uns in den Bildern eines Krüger und Nayski, dargestellt mit einem malerischen Können, das die Freude am Handwerklichen verrät. In dieser Umgebung erwuchs das Genie, das Norddeutschland der Kunst dieser Zeit geschenkt hat: Adolph Menzel. Aber bei ihm tritt ein neues Thema hinzu, die Geschichte. Auch die Vergangenheit erhält ihre Stimmung aus der Kenntnis der vielen Einzelheiten, die ebenso das Bild einer Landschaft formen und erst den Eindruck einer bestimmten Gegend und einer bestimmten Zeit vermitteln können. Wieder, an einem Wendepunkt unseres Schicksals, ist es die Graphit, die die Empfindungen des deutschen Menschen aussprechen und ihm selber wieder mitteilen soll. Die Illustrationen zum Leben Friedrichs des Großen erschienen wenige Jahre vor 1848, ein Jahr danach „Auch ein Totentanz“ von Alfred Rethel. „Der Tod auf den Barrikaden“ ist die gewaltigste Darstellung, die die Revolution in Deutschland gefunden hat — ein Holzschnitt. In diesem Bilde des sterbenden Anführers, dem sich sein Anführer als der Tod selbst enthüllt, steckt mehr geschichtliches Erleben als in den großen Gemälden, auf denen Rethel im Aachener Rathhauseaal das Leben Karls des Großen darzustellen unternahm. Für diese fernen Zeiten fehlte die Kenntnis der kleinen Züge, mit deren Hilfe Menzel seine Schilderung des großen Preußenkönigs so unvergeßlich gemacht hat.

Liegt die Stimmung dieser Kunst in der völligen Einpassung des Menschen in seine Umgebung, so tritt später die Figur beherrschend in den Vordergrund, nicht mehr als Widerspiel, sondern als Verkörperung einer Atmosphäre, der vorzeitlichen des antiken Mythos bei Feuerbach, der zeitlosen der ungebundenen Natur bei Böcklin. Mit ihren Sagengestalten und ihren Fabelwesen haben sie den Figuren der Dichtung ihr bleibendes Aussehen gegeben, wie Menzels Friedrich für uns das Bild einer großen geschichtlichen Persönlichkeit geworden ist.

Bisher war die Nachbildung einer Wirklichkeit Mittel zum Ausdruck eines Gefühls gewesen; jetzt wird die Wirklichkeit selbst zum Problem. Deutschlands



größte Maler im 19. Jahrhundert, Hans von Marées und Wilhelm Leibl, haben sich in heißem Ringen darum verzehrt, der Welt der Erscheinungen ihre bleibende Form zu geben, der erste vor allem nach dem Zusammenhang von Körpern, der andere mehr nach dem Einklang farbiger Flächen fragend. Bei dieser bohrenden, oft qualvollen Bemühung um die Wirklichkeit haben sie Porträts von jener Stärke des menschlichen Ausdrucks geschaffen, wie sie immer die tiefste Sehnsucht und der größte Ruhm der deutschen Malerei gewesen ist. Ein Abendleuchten! Schon ehe sie wirkten, war in der Photographie eine neue Porträtkunst erstanden. In Treue der Naturwiedergabe war das Lichtbild nicht zu erreichen; man greift überall dort nach ihm, wo man das ungetrübte Bild eines Menschen zu haben wünscht. Die Malerei wird zu einseitiger Betonung des seelischen Ausdrucks gedrängt, die Einzeltzüge unterdrückt zugunsten einer klaren Gesamtanschauung. Das Bild des Darstellers vermischt sich mit dem des Dargestellten. Wo beider Lebensgefühl zusammenklingt, da können noch einmal die verschiedenen Möglichkeiten des Porträts zu beglückender Synthese sich zusammenfinden wie in Hans Thomas Gemälde seiner Schwester Agathe. Thoma ist Zeitgenosse von Marées und Leibl; durch die ruhige Sicherheit, mit der er die Natur des südwestlichen Deutschlands und seine Menschen wiedergab, hat er uns ein ebenso wahres und schönes Bild von ihnen hinterlassen wie Leibl von den Bauern seiner bayerischen Wahlheimat.

Abb. 396  
bis 398  
Tafel VII

Nur ruhige Wirklichkeit konnte so bis ins Kleinste genau wiedergegeben und doch in ihrem innersten Kern enthüllt werden; die Kunst um die Jahrhundertwende dagegen wurde von ihrem Wunsche nach stärkster Bewegung zur Zusammenfassung ihrer Mittel, zur Konzentration auf die wesentlichen Züge getrieben. Die Flucht Hektors zeigt uns der geniale Graphiker Slevogt in wenigen, scheinbar zufälligen Strichen, die uns das Geschehen blickartig vor Augen stellen; in leidenschaftlichen Pinselhieben schafft der alternde Corinth im Bild des Walchensees eine Landschaftsvision von unerhörter Gewalt. Und zur Erscheinung des innersten Menschen, die die äußeren Züge fast völlig aufgezehrt hat, steigert er das Porträt des norwegischen Malers Bernt Grönvold. „Monumentale Mimik“ ist bei dem Schweizer Ferdinand Hodler der Drang nach bewegter Erzählung geworden; das Verlangen nach Verdichtung des Vorganges führt zu Erfindungen, die das Reich des Dichters streifen.

Abb. 400

Abb. 399

Abb. 402

Tafel VIII

Abb. 403

Abb. 404

Jeder Künstler ist die Stimme seiner Zeit; er kann ihr nicht den Weg weisen, er kann nur ihr Glück und ihre Qual verkünden. Die Unruhe und der Zwiespalt der letzten Jahrzehnte, für die der Weltkrieg nicht Ursache, sondern schon Ausdruck

Abb. 405  
bis 407



war, haben eine Malerei entstehen lassen, die in oft genialer Verkörperung gerade diese Zerrissenheit spiegelte. Letzte Steigerung der Bewegtheit der älteren Künstler, konnte sie das äußere Bild der Wirklichkeit fast völlig auflösen zur Sichtbarmachung inneren Lebens, innerer Vorgänge; das Erlebnis ist von höchster Subjektivität, es verlangt Hingabe an die Stimmung seiner Urheber, die der oft nicht zu vollziehen willens war, der nicht nur Teilnahme am Leid seiner Zeit, sondern seine Überwindung wünschte. Nicht selten sind diese Gemälde so ausschließlich auf den Zusammenklang und die Leuchtkraft der Farbe aufgebaut, daß die farblose Wiedergabe fast nichts von ihrer Form auszusagen vermag. Wir stehen dieser Zeit zu nahe und sind zu stark in der Überwindung ihrer inneren Zwiespältigkeit begriffen, als daß wir schon heute das endgültige Urteil über Wert und Unwert des Einzelnen wie der Gesamtheit fällen könnten. Der neuen Stetigkeit, die in unserem Vaterlande eingezogen ist, ging auch in der Malerei eine neue Verfestigung von Körper und Raum zur Seite, die uns als Ausdruck einer neuen, glücklicheren und ruhigeren Zeit für unser Volk erscheinen will, als es die war, von deren Verzweiflung ihre Maler vielleicht die stärkste Kunde gegeben haben.

## Frühzeit und Romanik

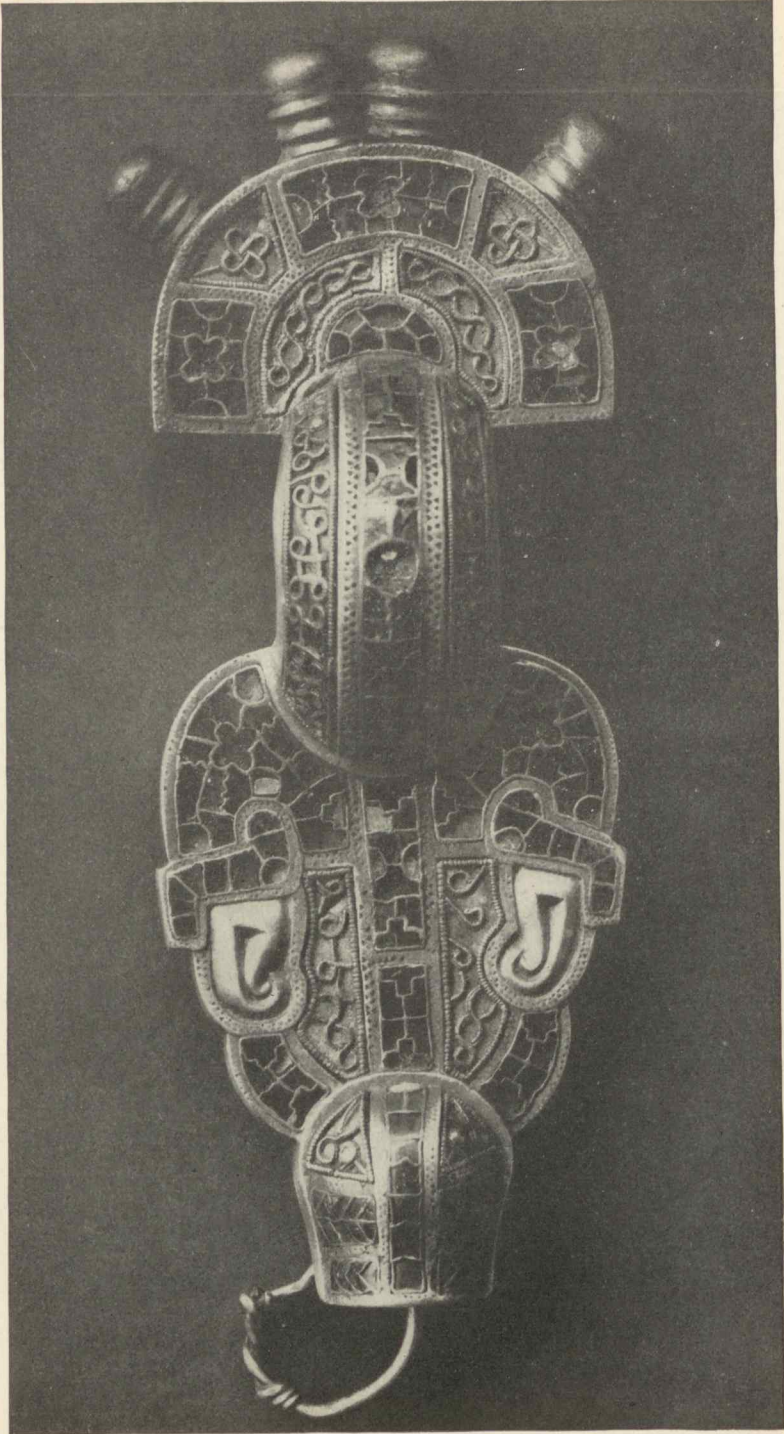






Germanischer Reiter. Grabrelief aus Hornhausen (Prov. Sachsen). 7./8. Jahrh.  
Halle, Provinzialmuseum



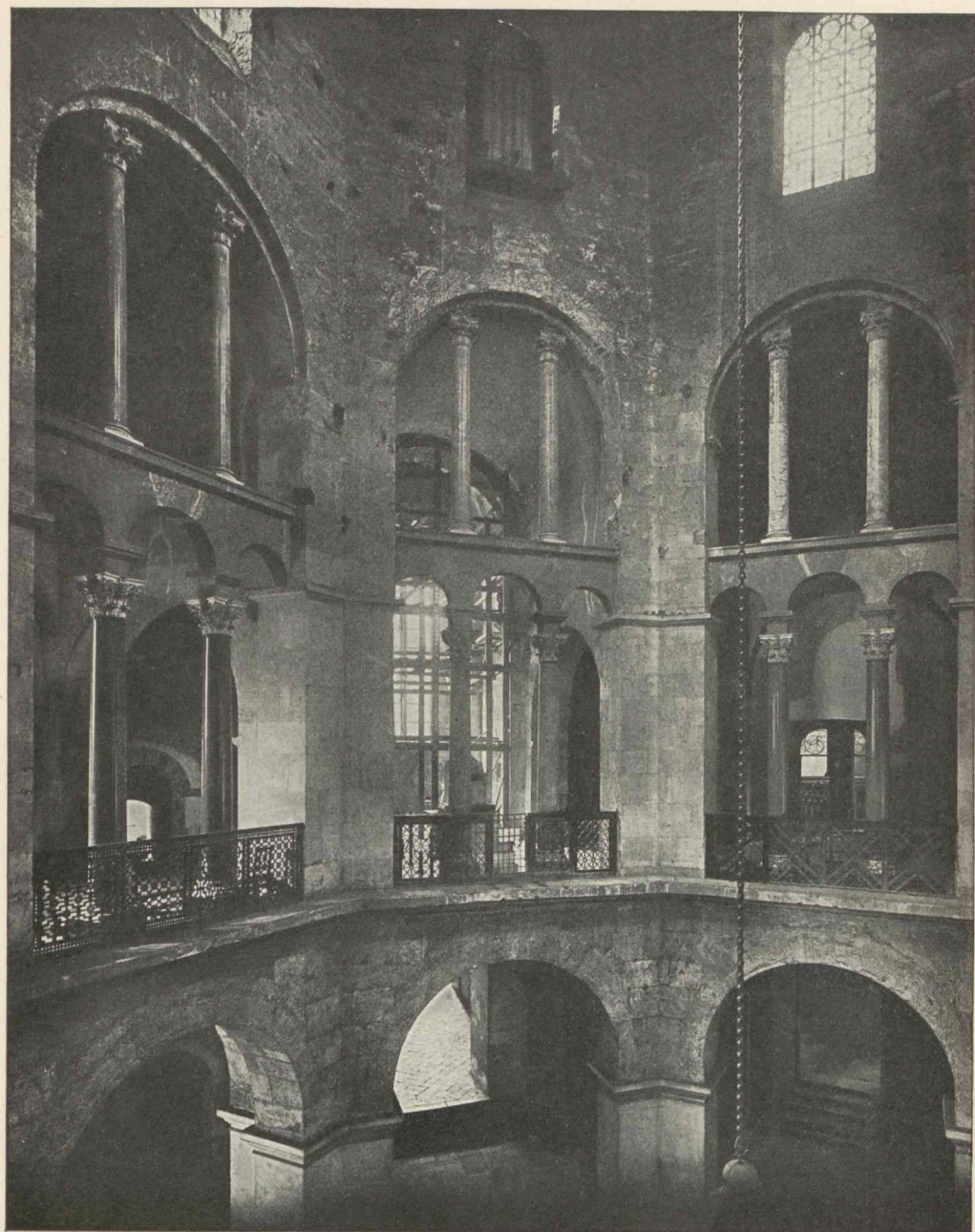


Spangenfibel aus Wittislingen (Schwaben). Um 700.  
München, Bayerisches Nationalmuseum



Kelch des Bayernherzogs Tassilo. 770. Stift Kremsmünster



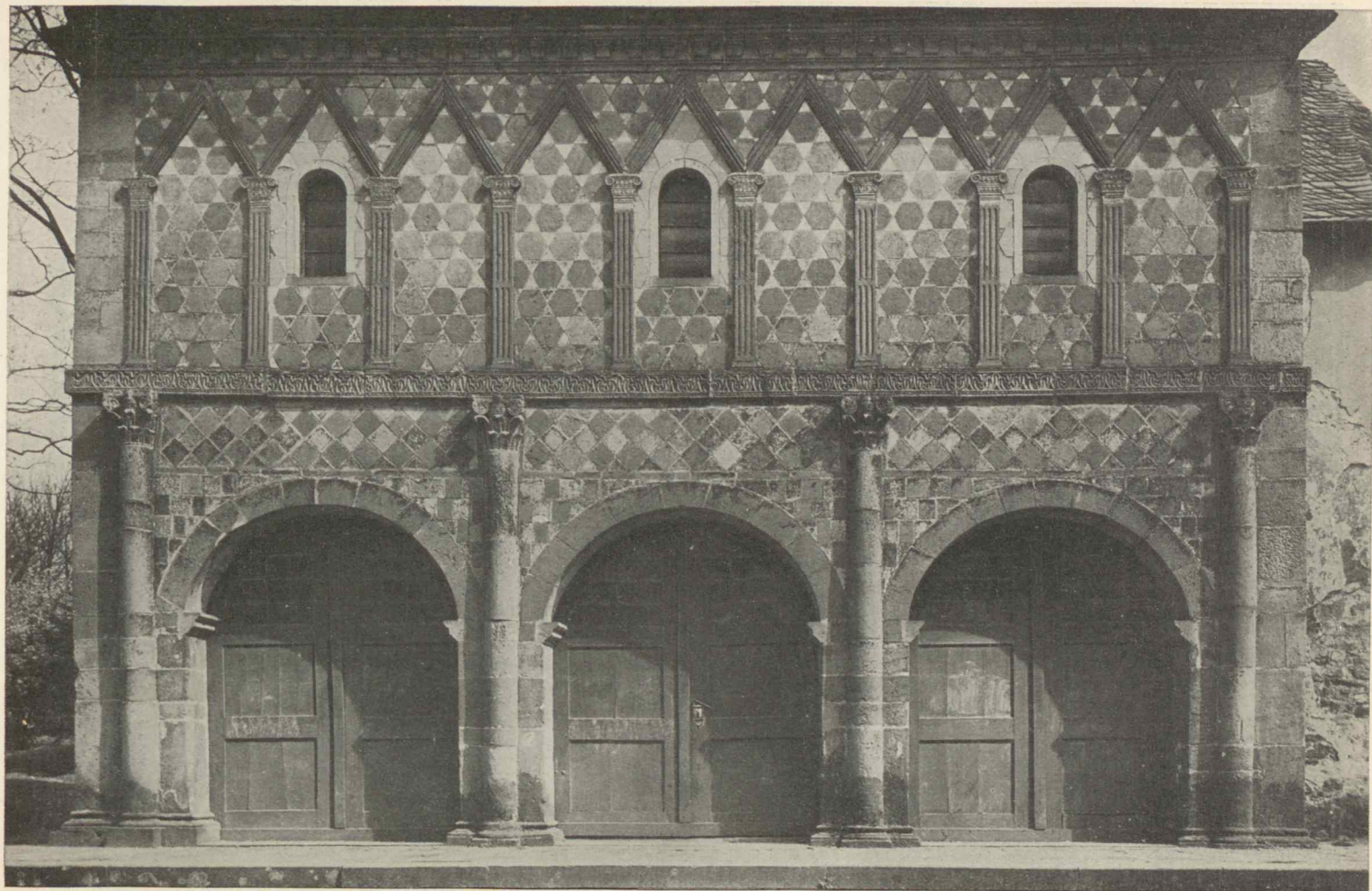


Inneres des Münsters zu Aachen. 805 geweiht



Innere von St. Gereon in Köln. 1219—1227





Königshalle des Klosters Lorsch (Hessen). 8./9. Jahrh.

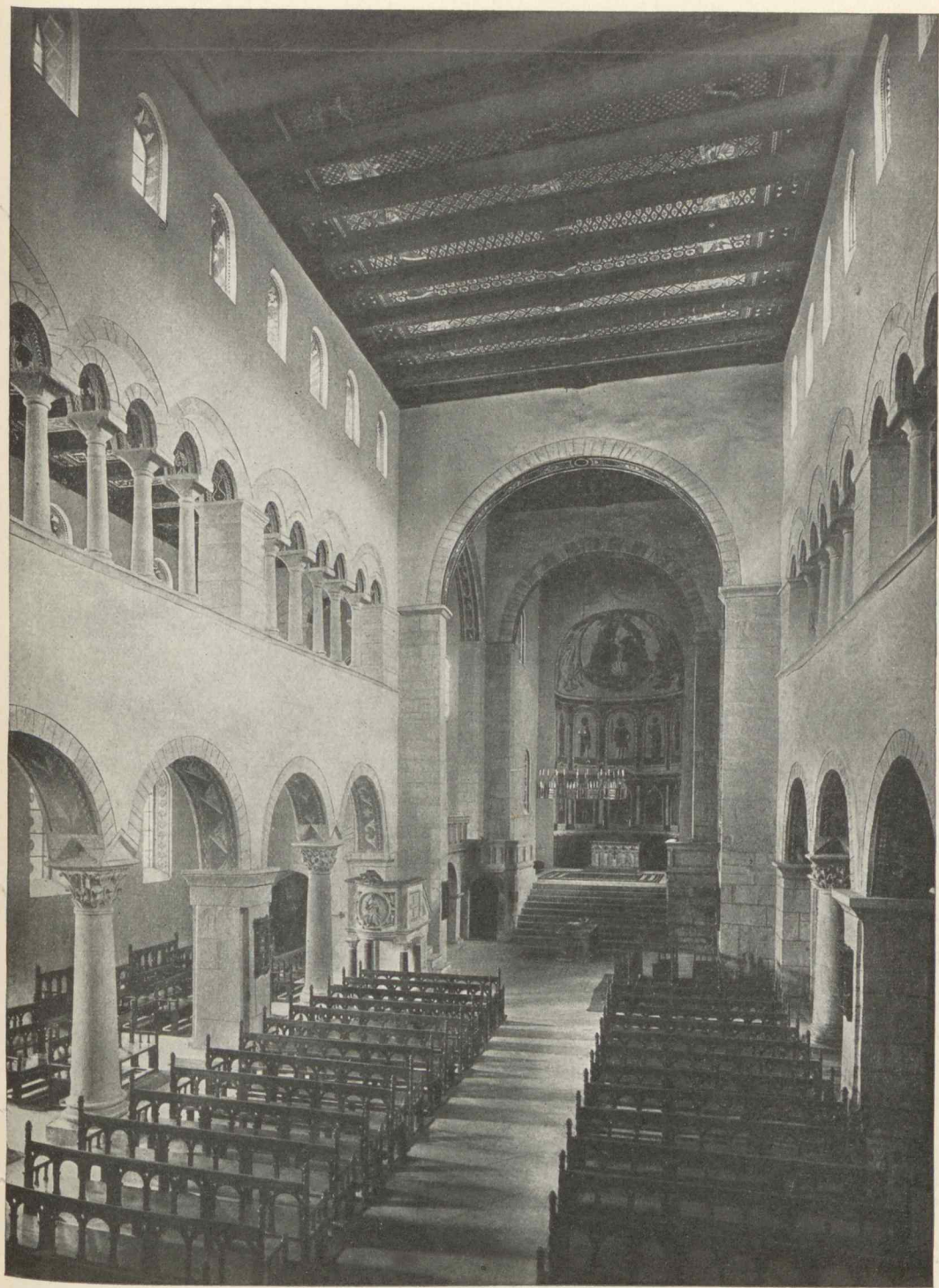


Inneres von St. Georg in Reichenau/Derzell (Bodensee). Um 900. Wandgemälde um 1000



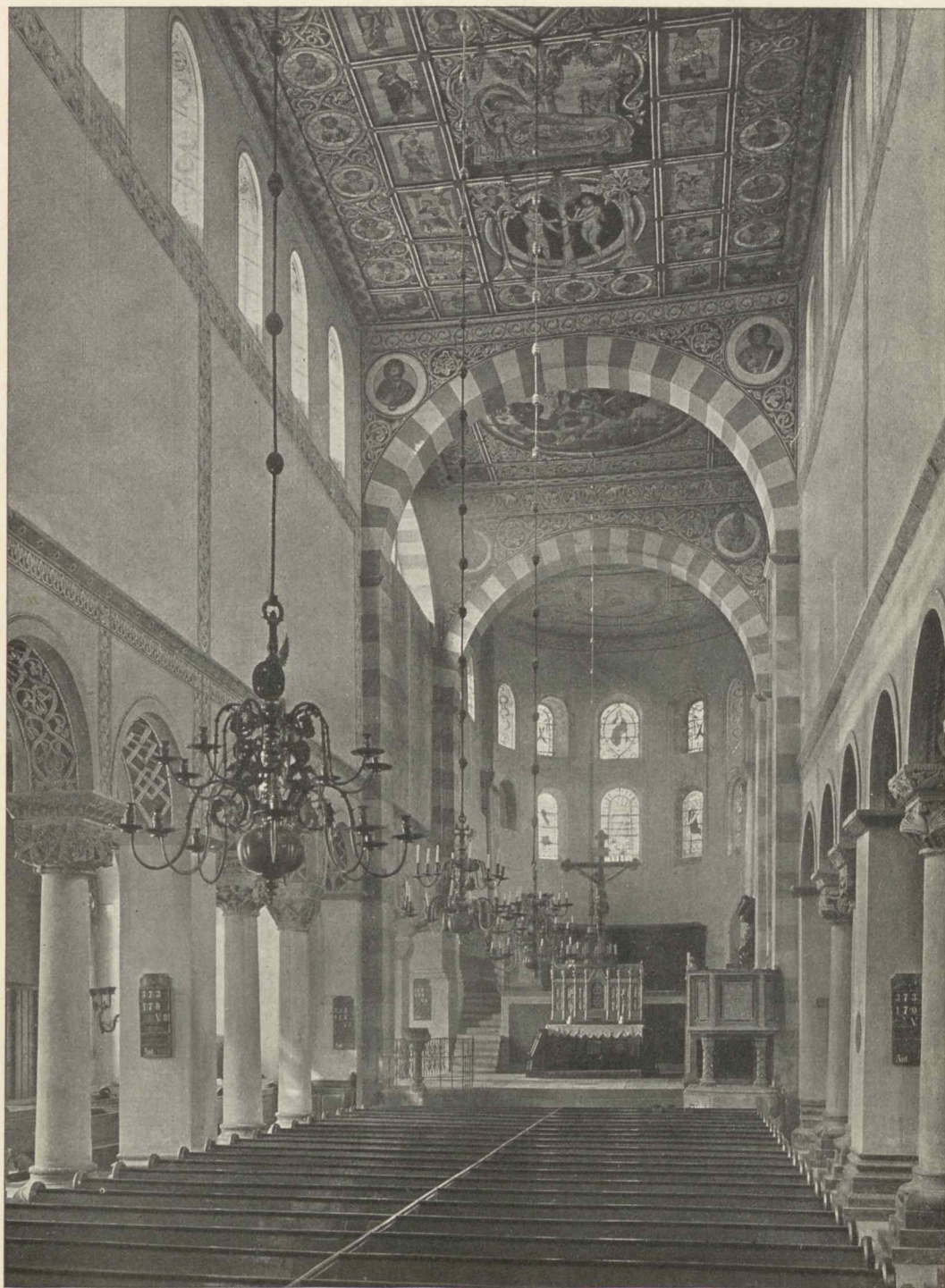


Stiftskirche St. Cyriakus in Gernrode. 2. Hälfte 10. Jahrh.  
Westapsis und Glockengeschoss der Türme 12. Jahrh.

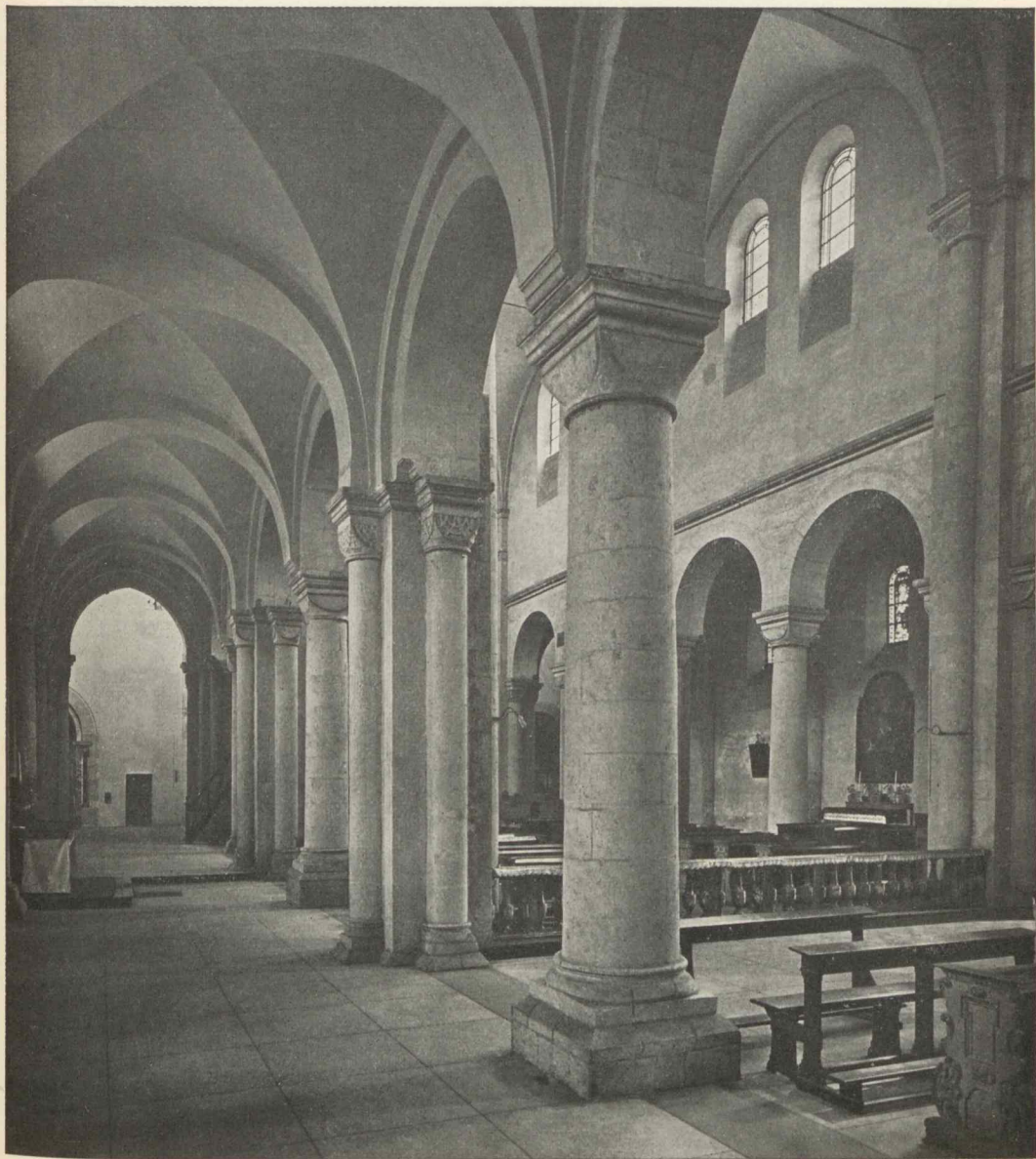


Innere der Stiftskirche in Gernrode. 2. Hälfte 10. Jahrh.



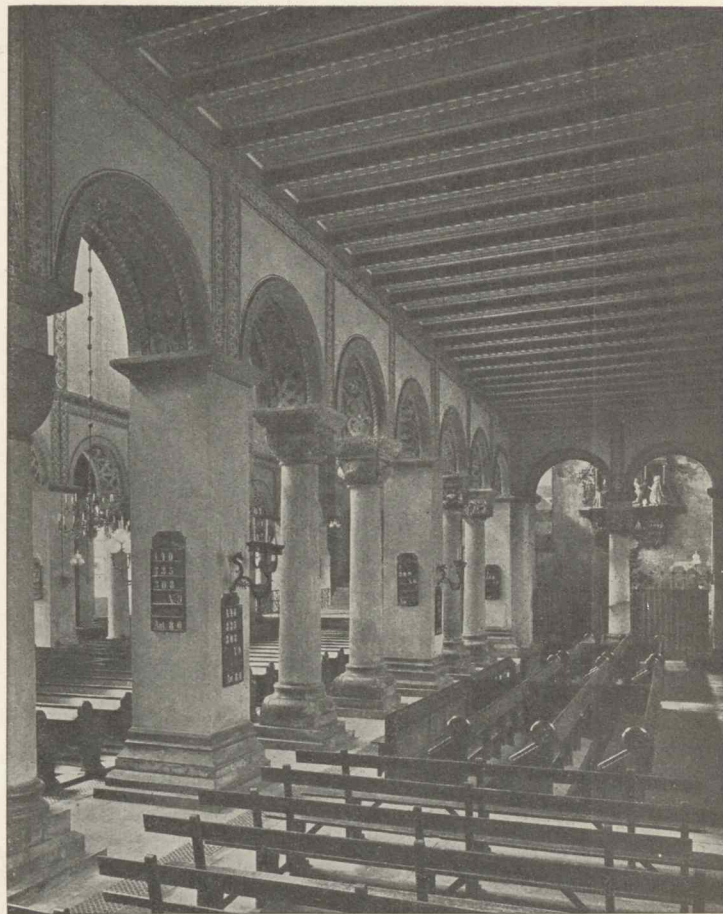
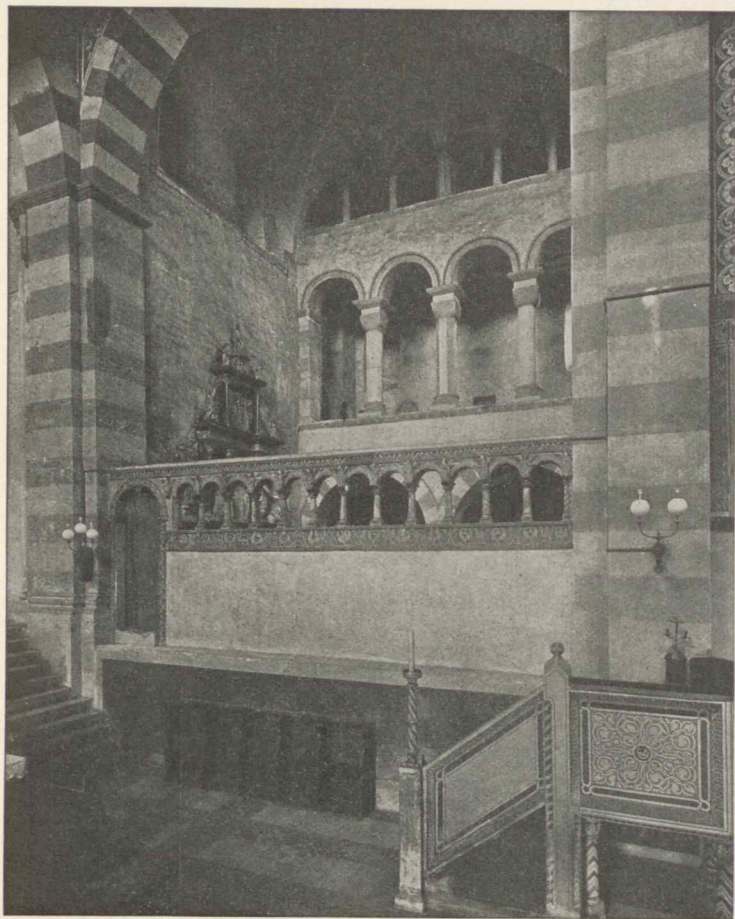


Inneres von St. Michael in Hildesheim. 1001—1033



Innere der Klosterkirche in Knechtsteden (Rheinland). 12. Jahrh.



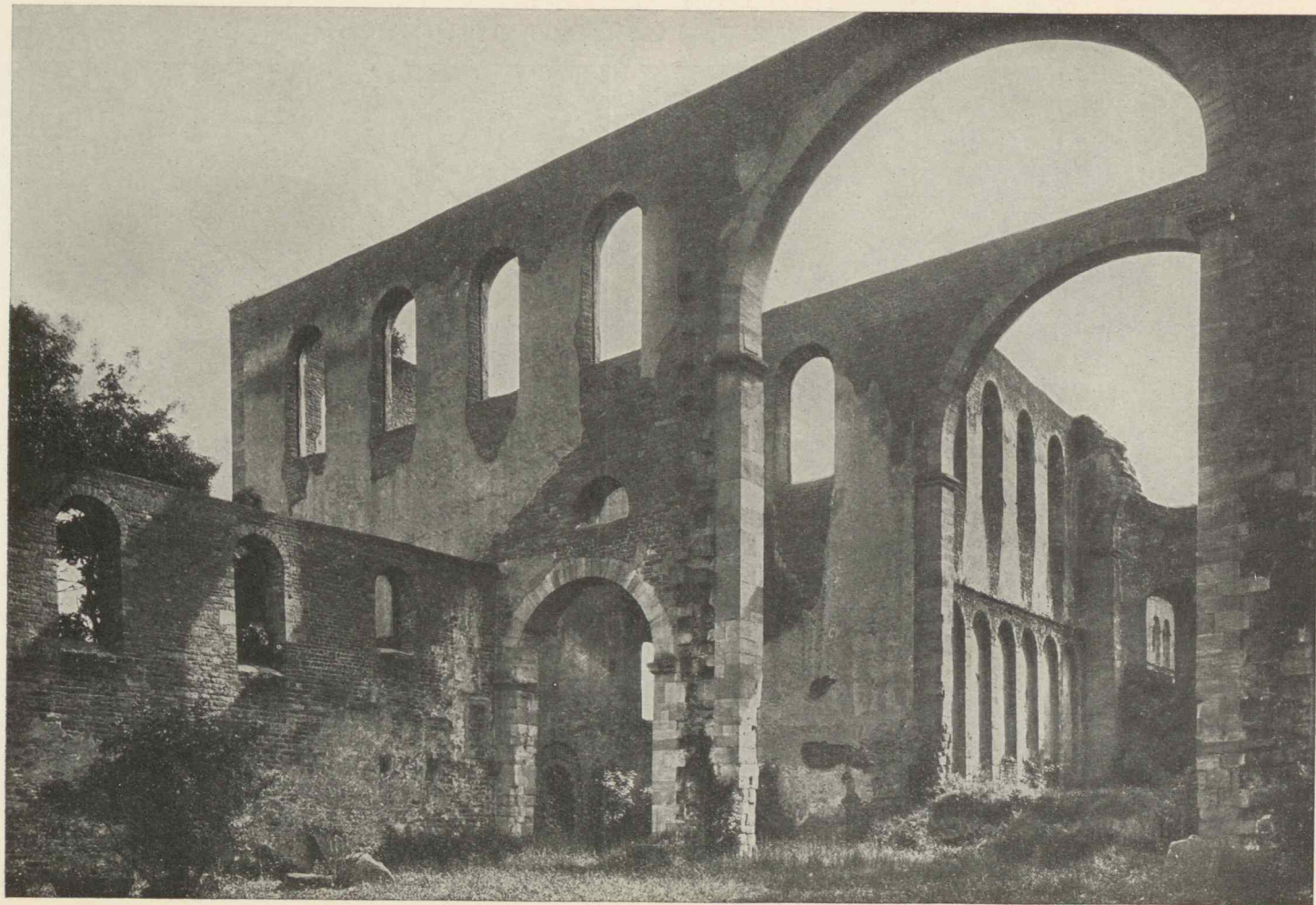


Querschiffflügel und Seitenschiff von St. Michael in Hildesheim. 1001—1033



Haupt- und Seitenschiff des Domes in Speyer. 11. Jahrh.



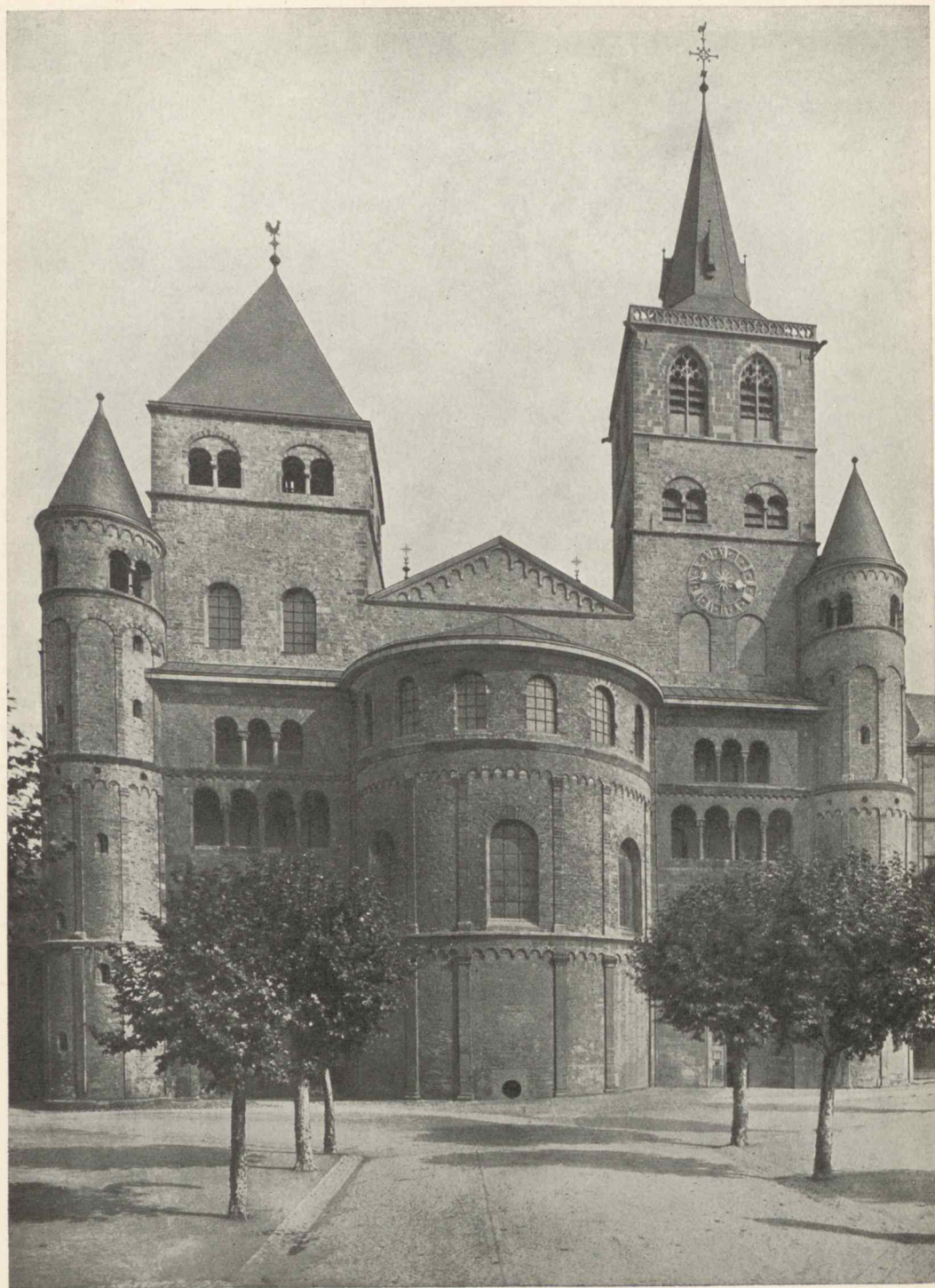


Querschiff und Chor der Klosterkirche in Hersfeld. Um 1050

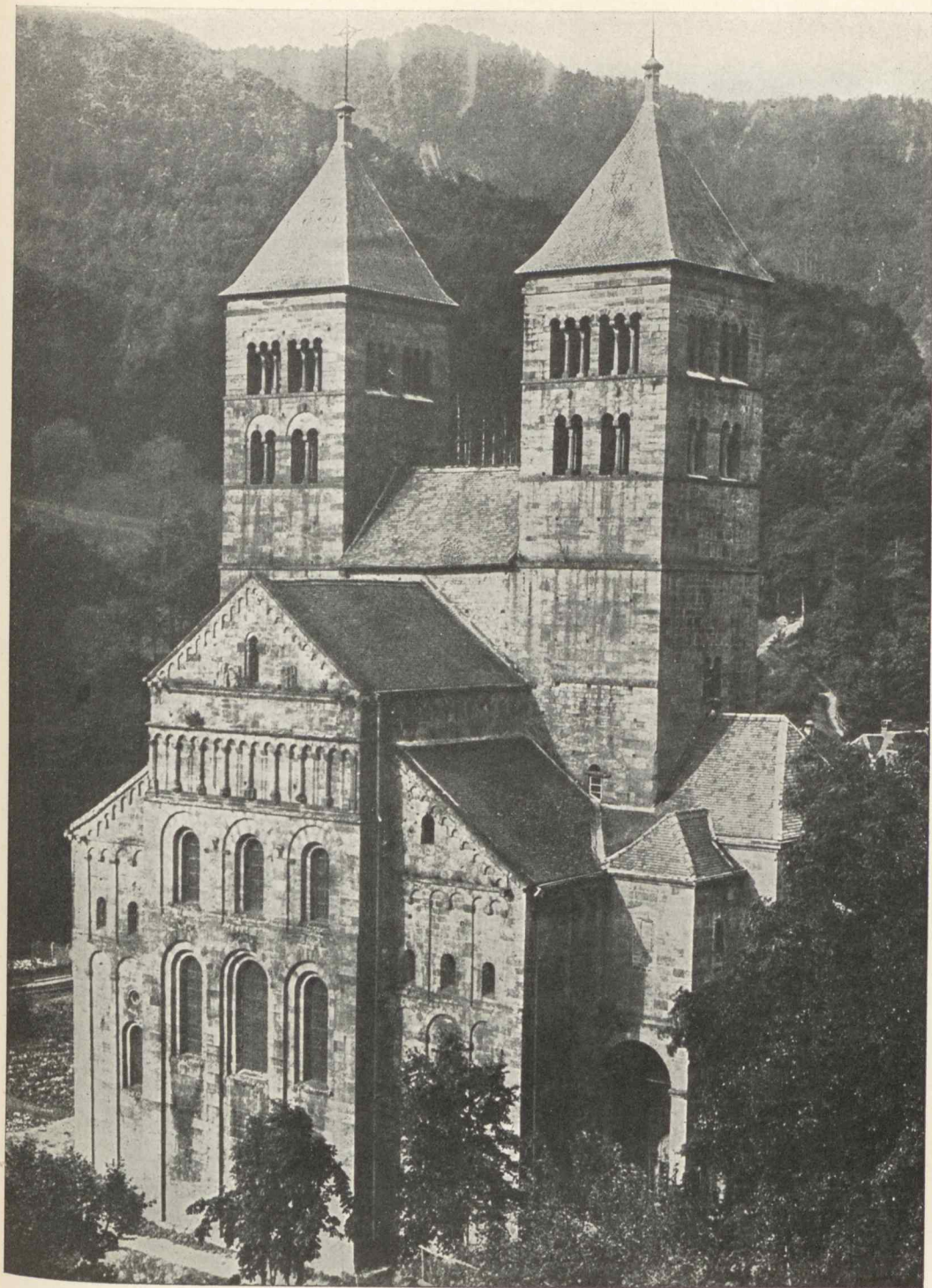


Querschiff von St. Maria im Kapitol in Köln. 1065 geweiht



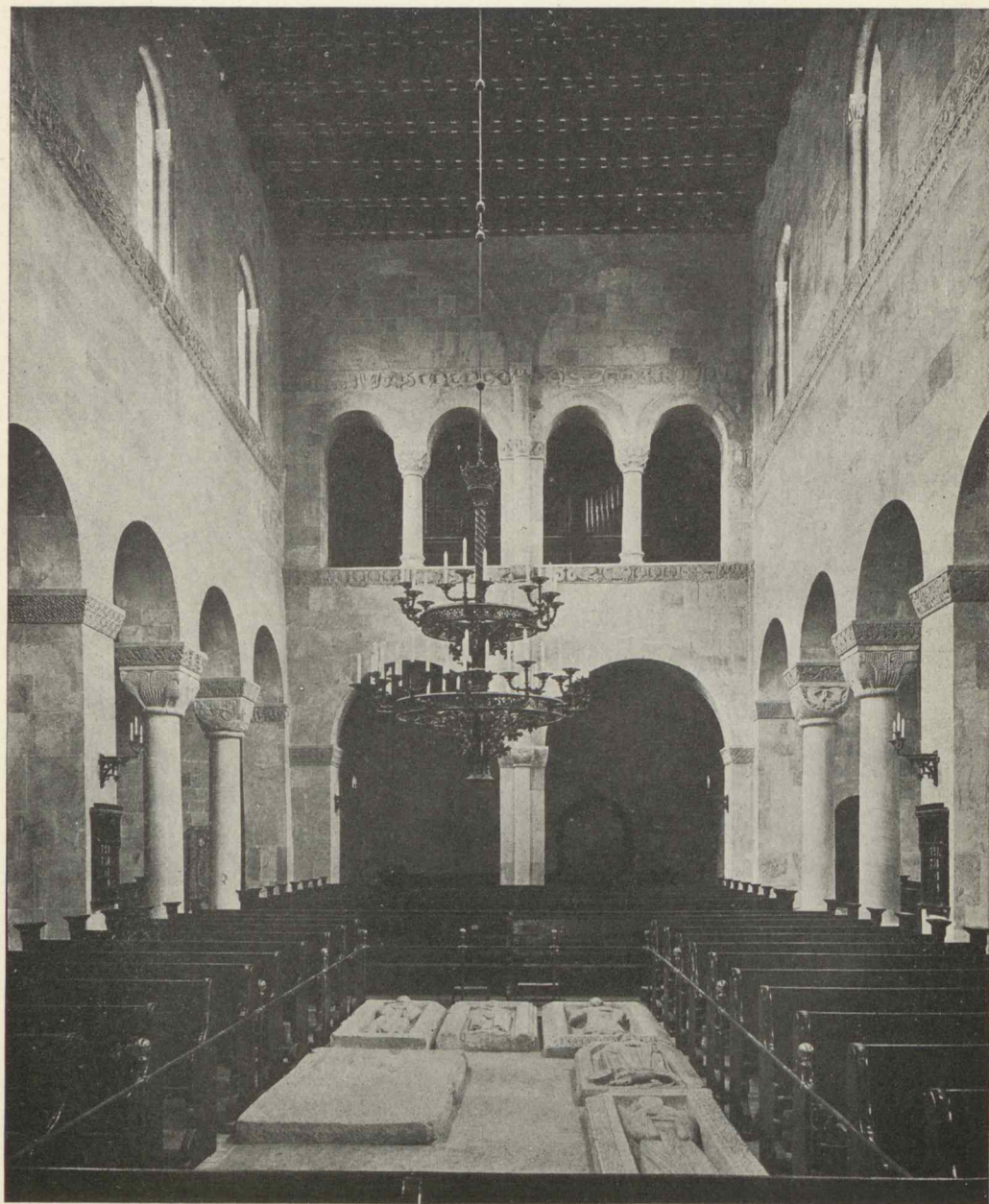


Westbau des Domes in Trier. Um 1050

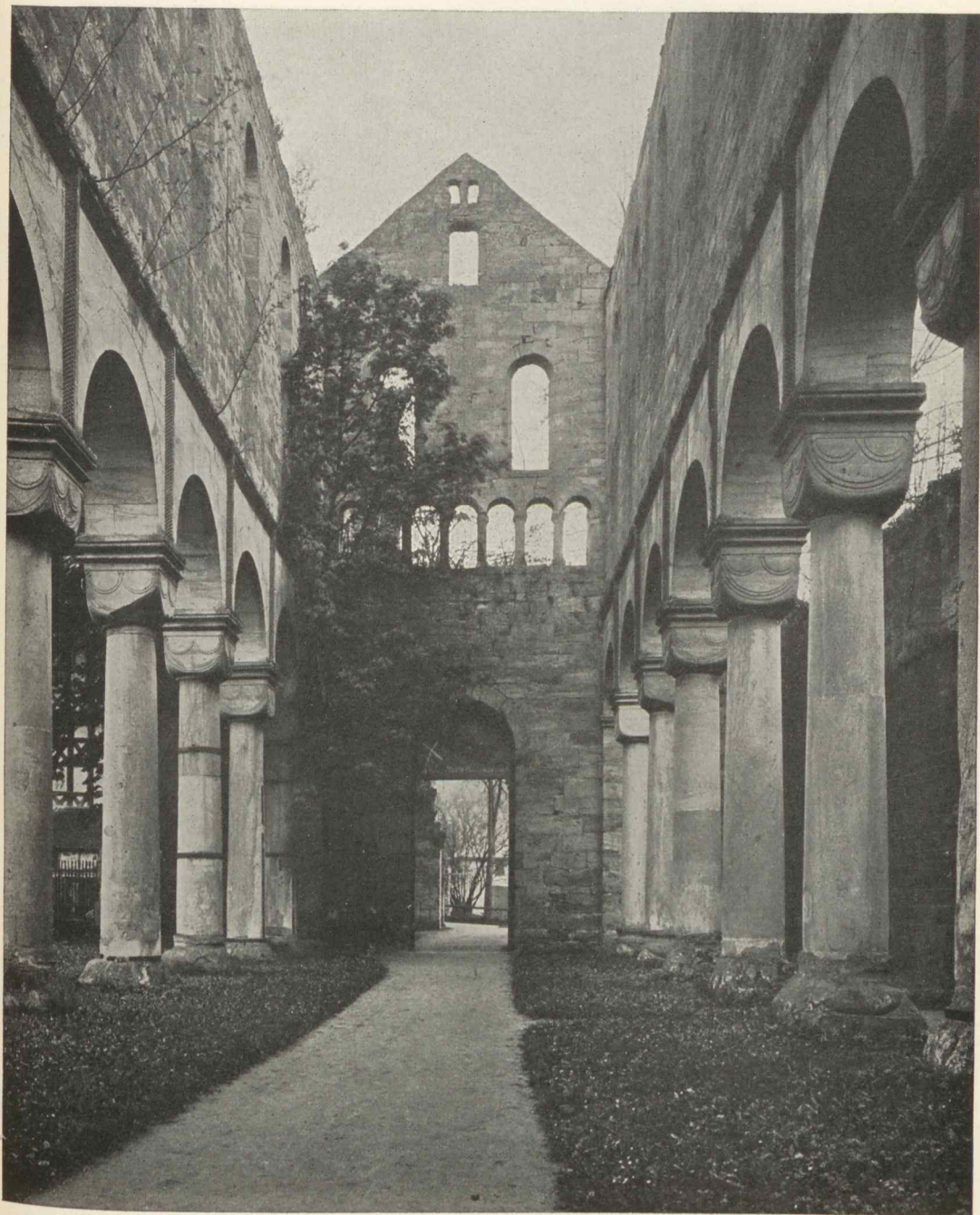


Chor der Klosterkirche in Murbach (Oberelfaß). Um 1150





Inneres der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg. 1129 geweiht

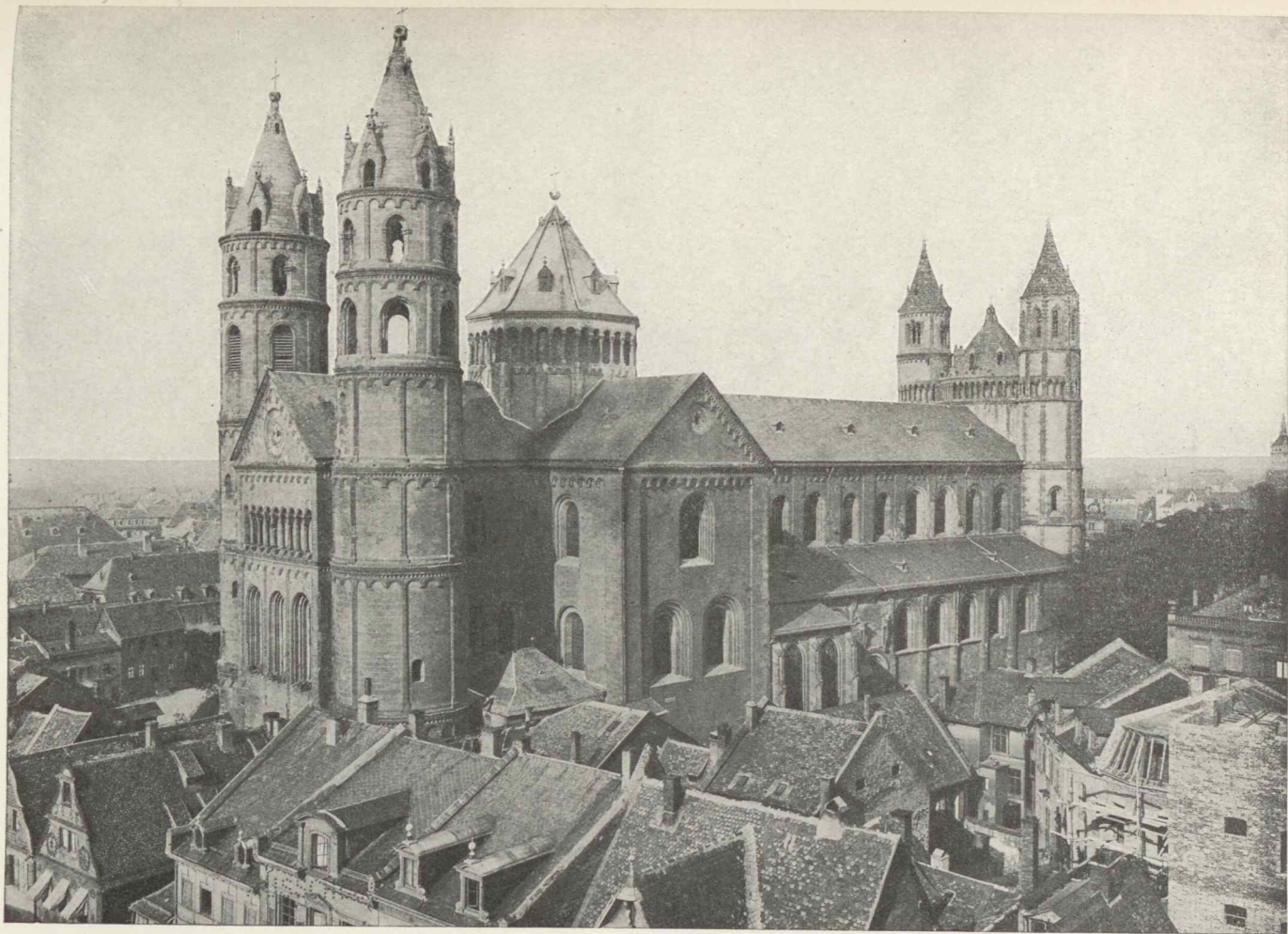


Ruine der Klosterkirche in Paulinzella (Thüringen). 1. Hälfte 12. Jahrh.





Abteikirche Maria-Laach (Eifel). 12. Jahrh.

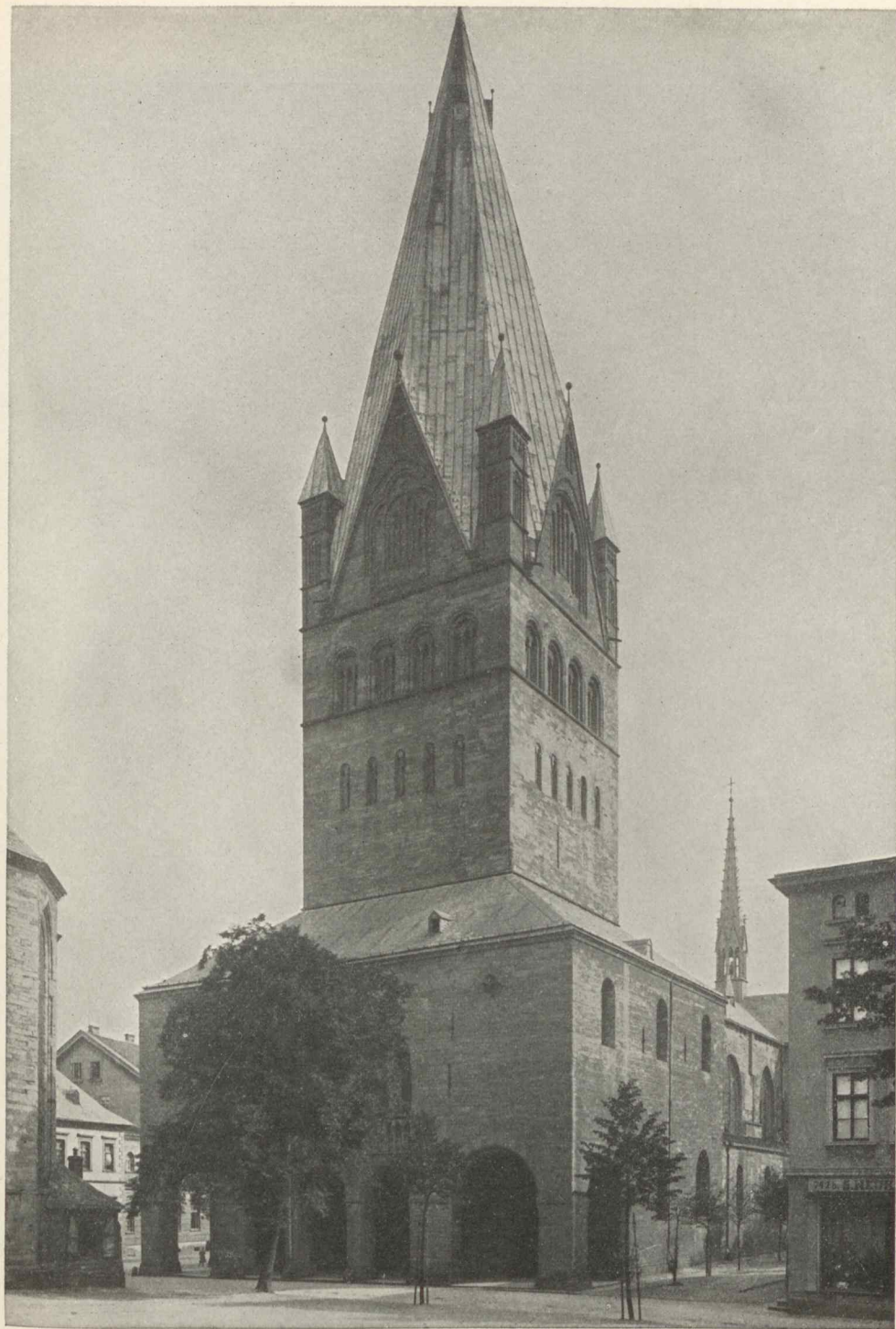


Dom St. Peter in Worms. 12.—13. Jahrh.





Groß St. Martin in Köln. 1185—1240

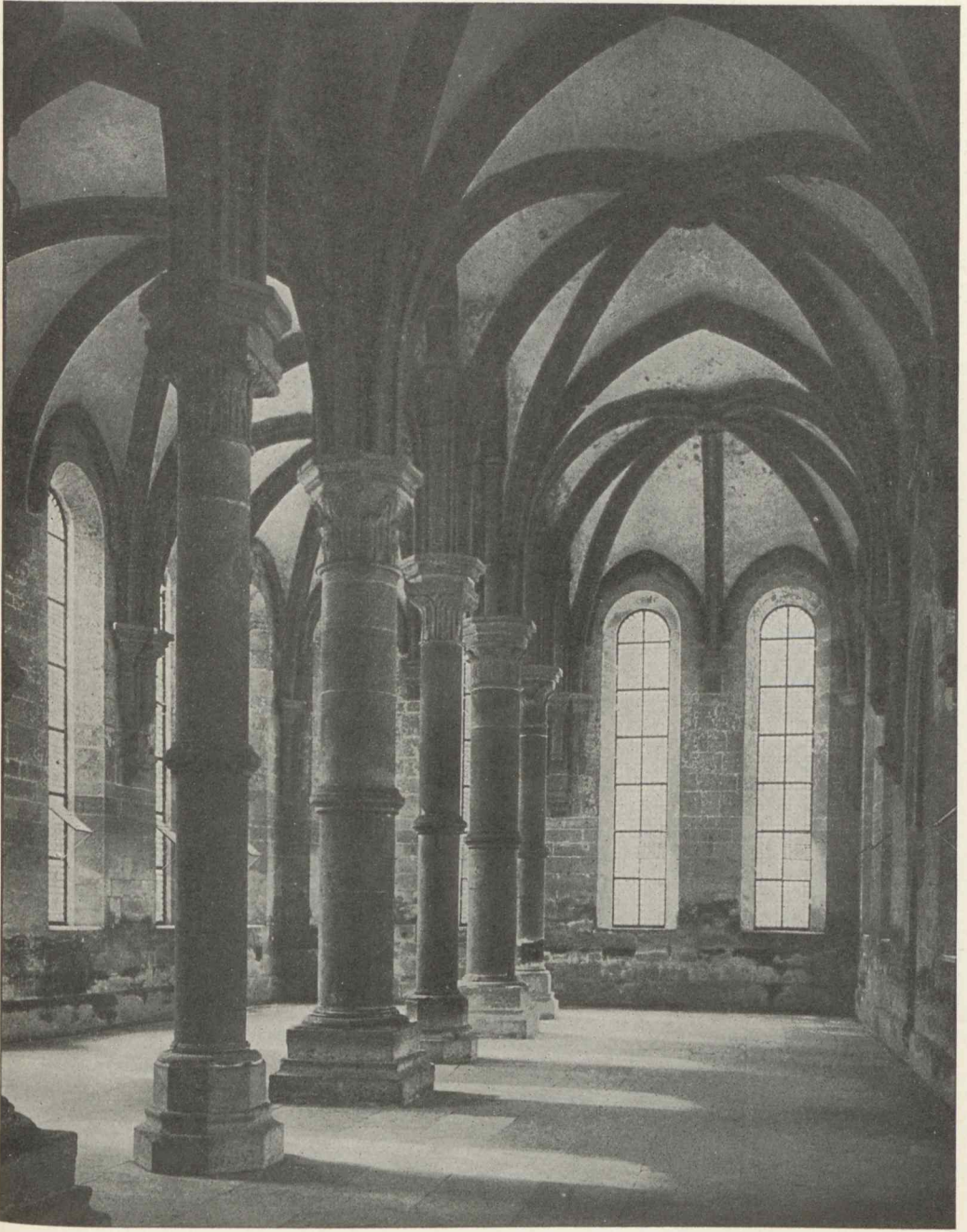


Westturm von St. Patrokli in Soest. Um 1200



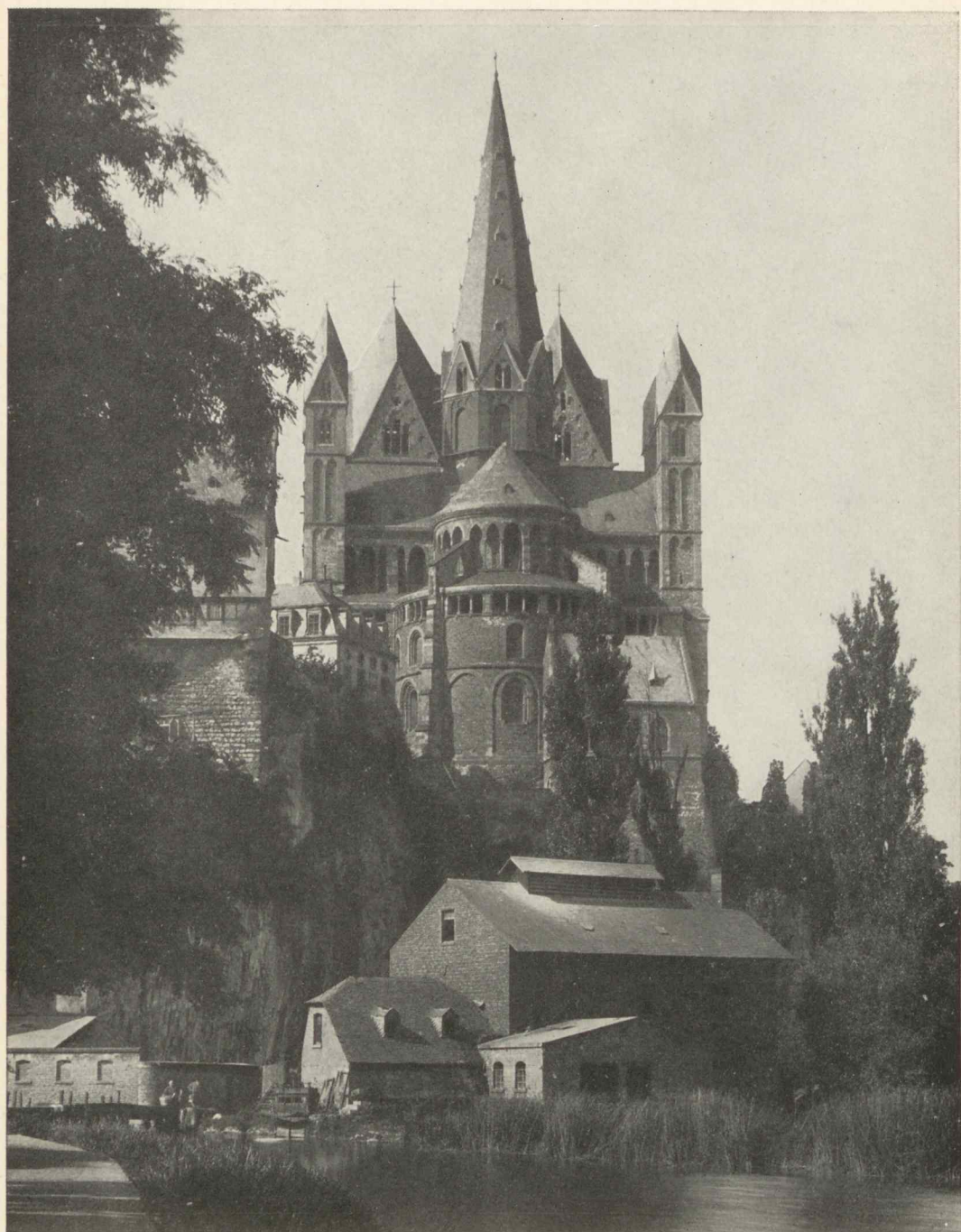


Kreuzgang der Klosterkirche in Königsutter (Braunschweig). 2. Hälfte 12. Jahrh.

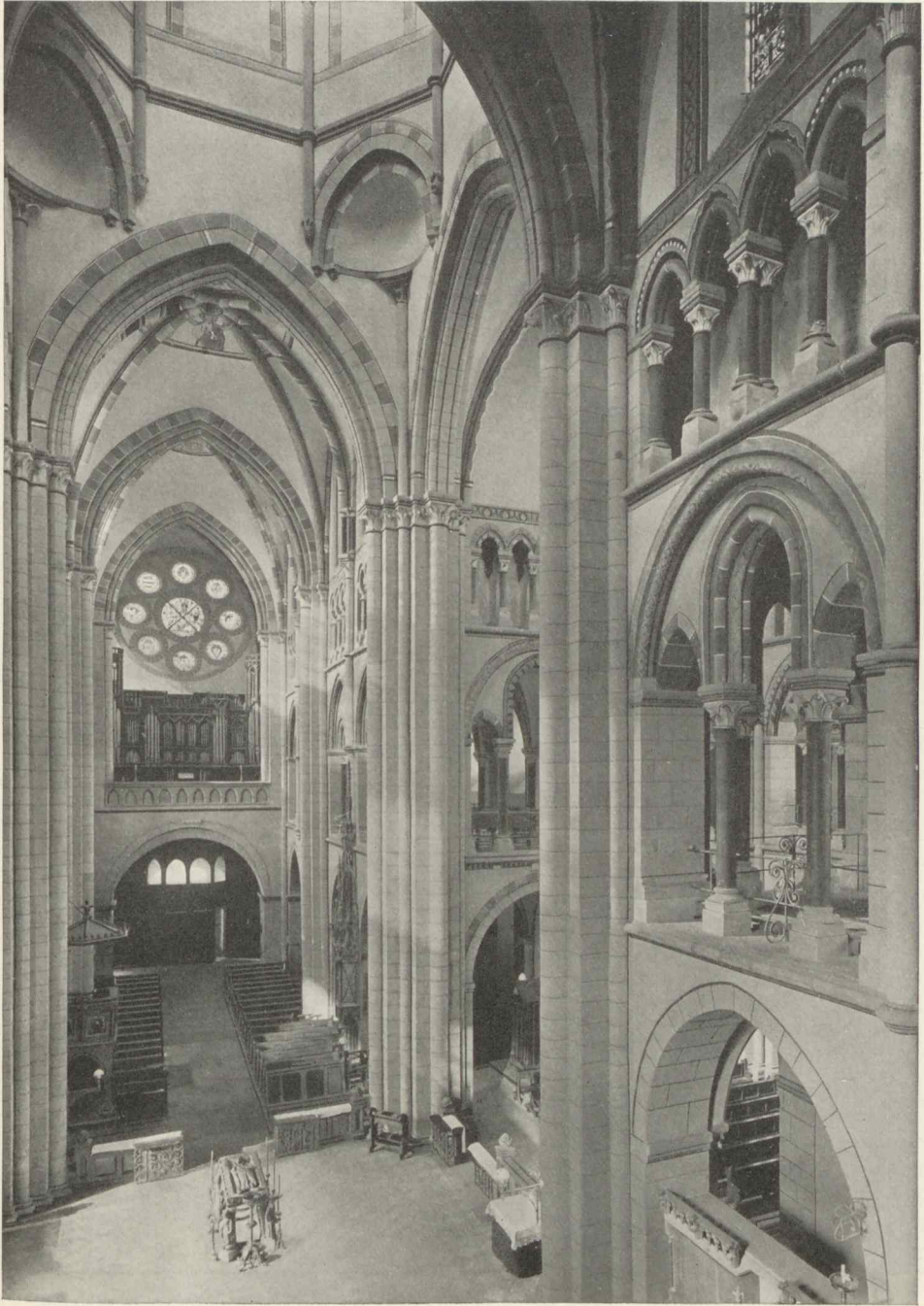


Herrenrefektorium der Abteikirche in Maulbronn (Württemberg). Um 1225



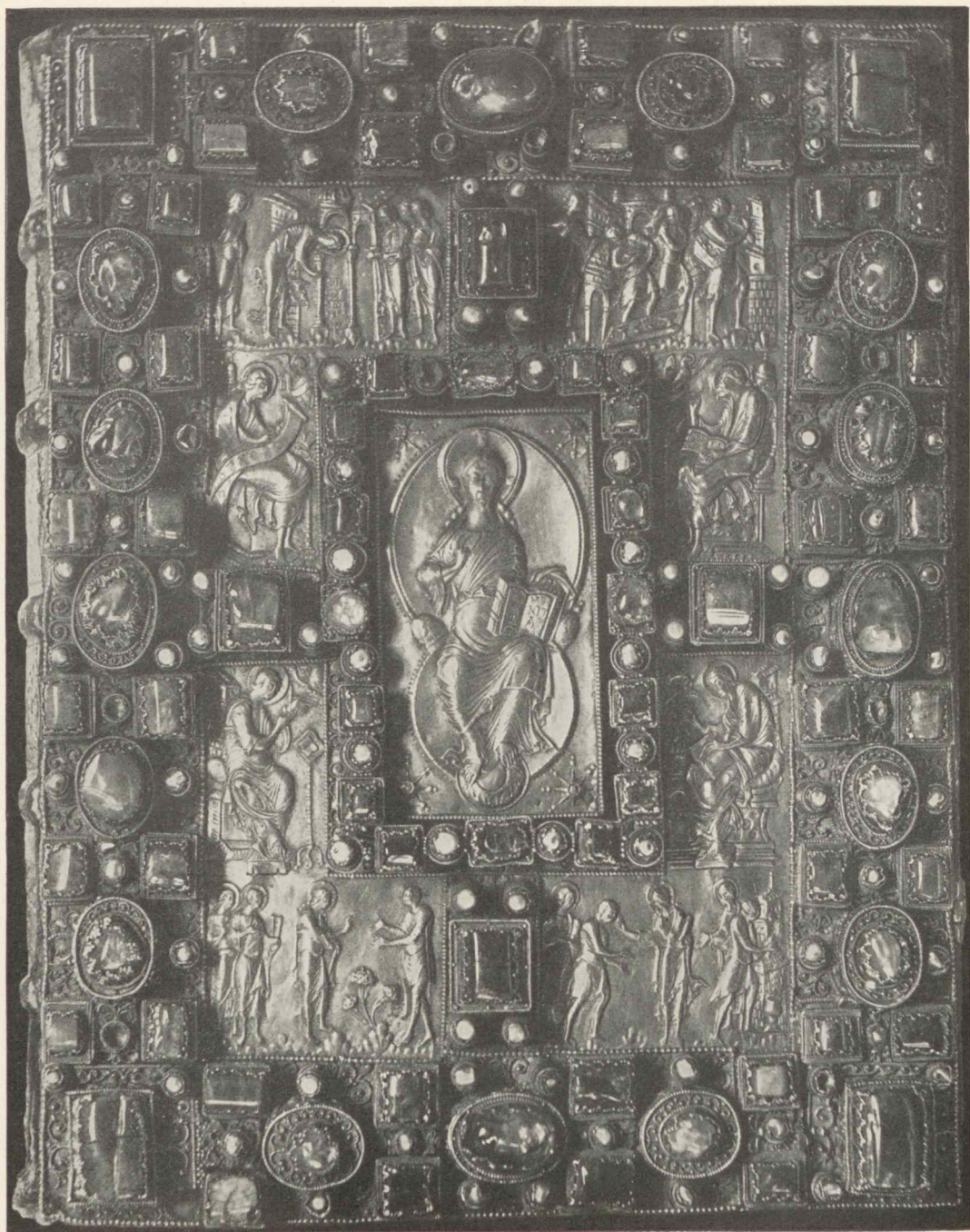


Stiftskirche St. Georg in Limburg a. L. Begonnen 1220

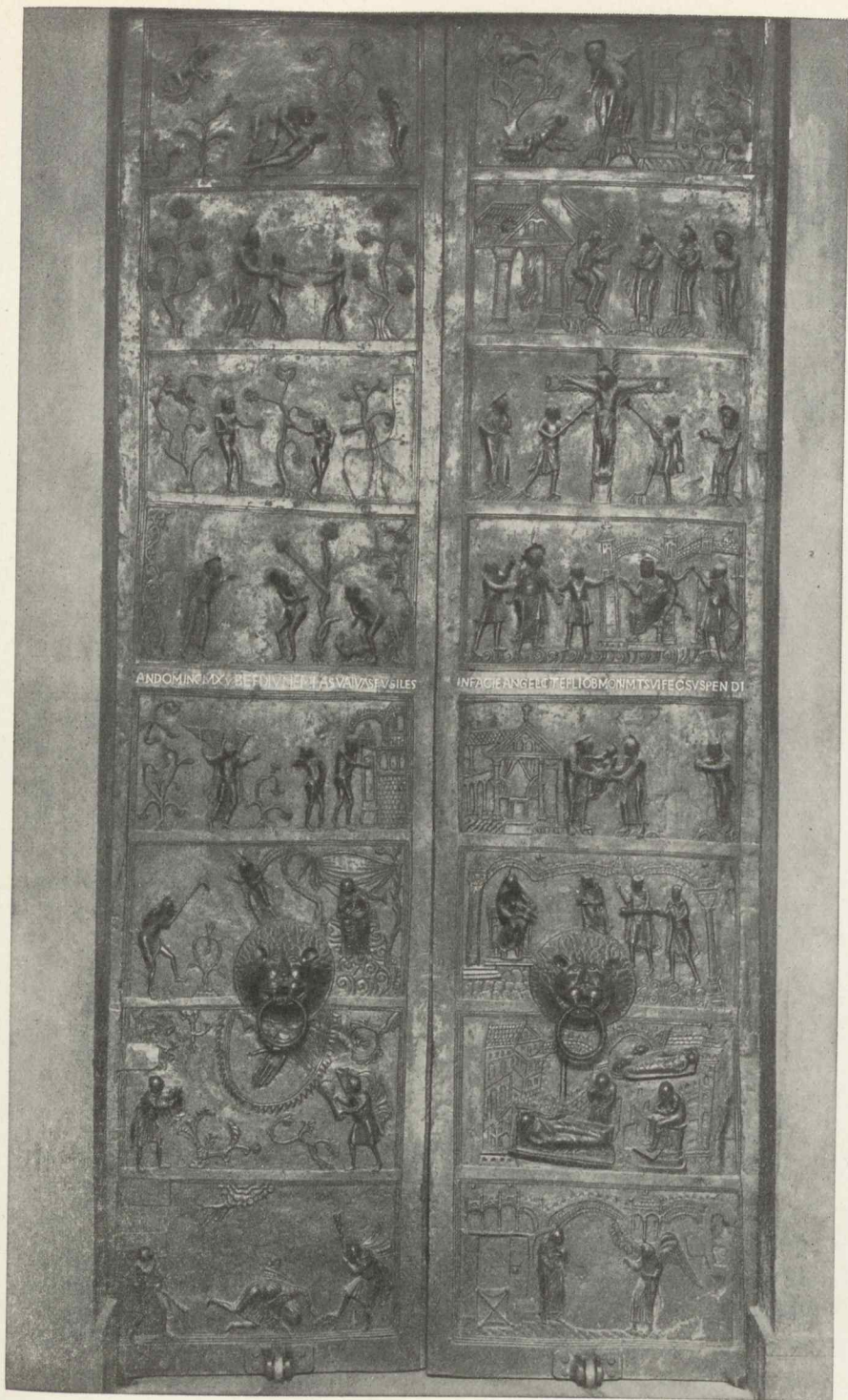


Inneres der Stiftskirche in Limburg a. L. Begonnen 1220





Deckel des Codex aureus aus St. Emmeram in Regensburg. Goldtreibarbeit. Um 870.  
München, Staatsbibliothek



Bronzetür des Domes in Hildesheim. 1015





Teilansicht der Bronzetür des Domes in Hildesheim. 1015

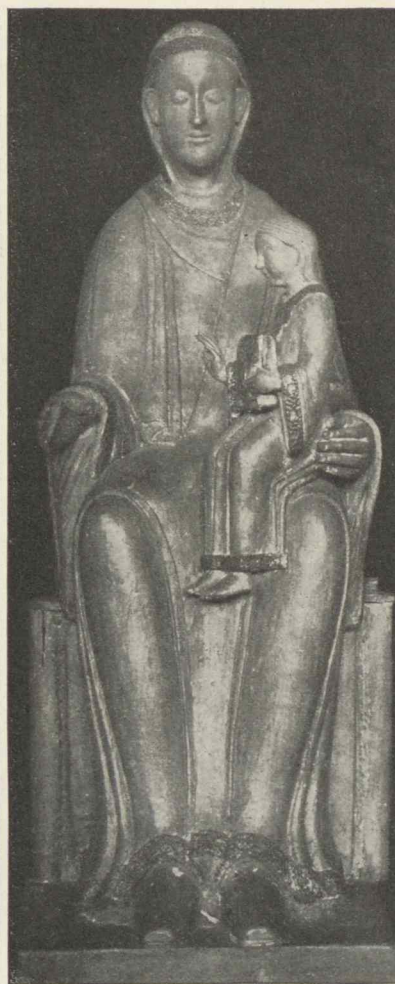


Kreuzabnahme. Felsrelief an den Externsteinen bei Horn im Teutoburger Wald. Um 1115





Madonna. Holz. Nach 1050. Seiten- und Vorderansicht.  
Paderborn, Diözesanmuseum

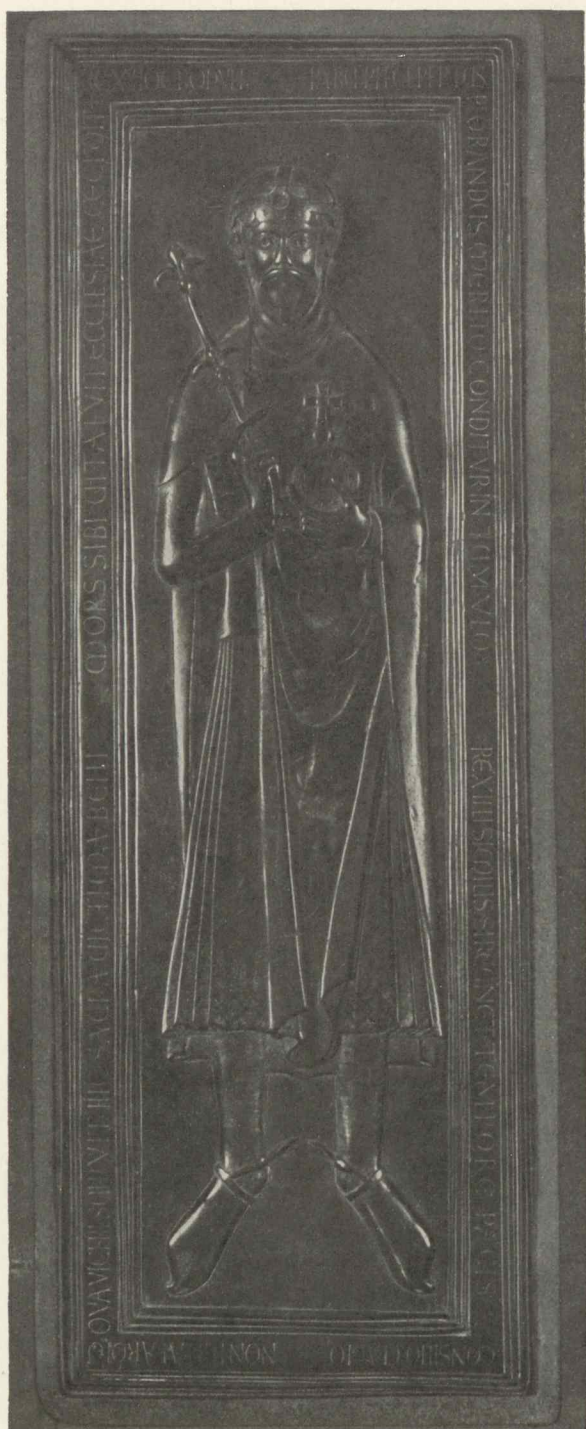


Madonna. Holz mit Goldblechüberzug.  
Um 1000. Essen, Münsterstift



Bronzelöwe auf dem Burgplatz in Braunschweig. 1166



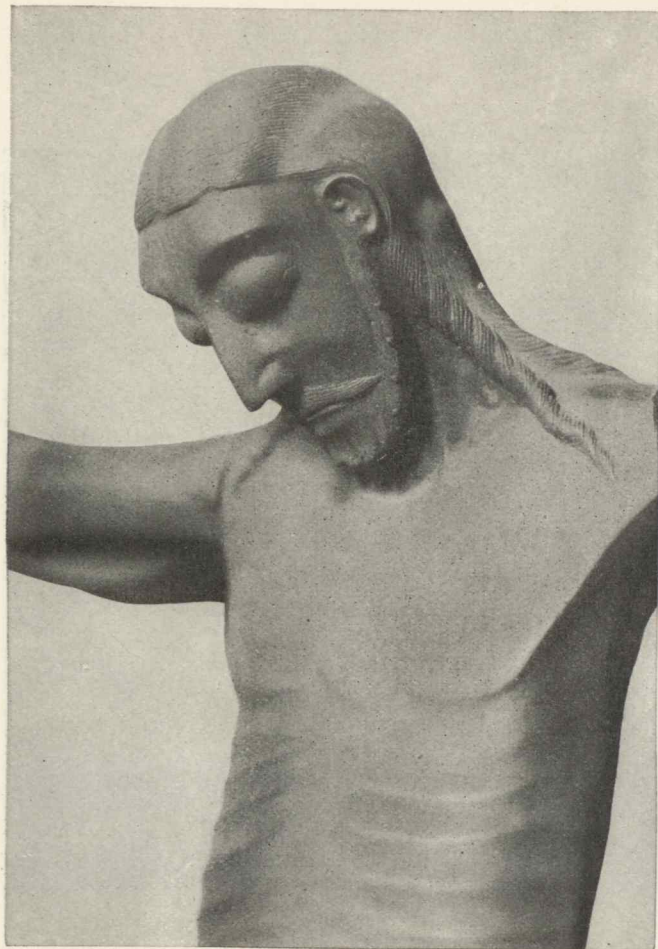


Grabplatte Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg  
Bronze. Nach 1080

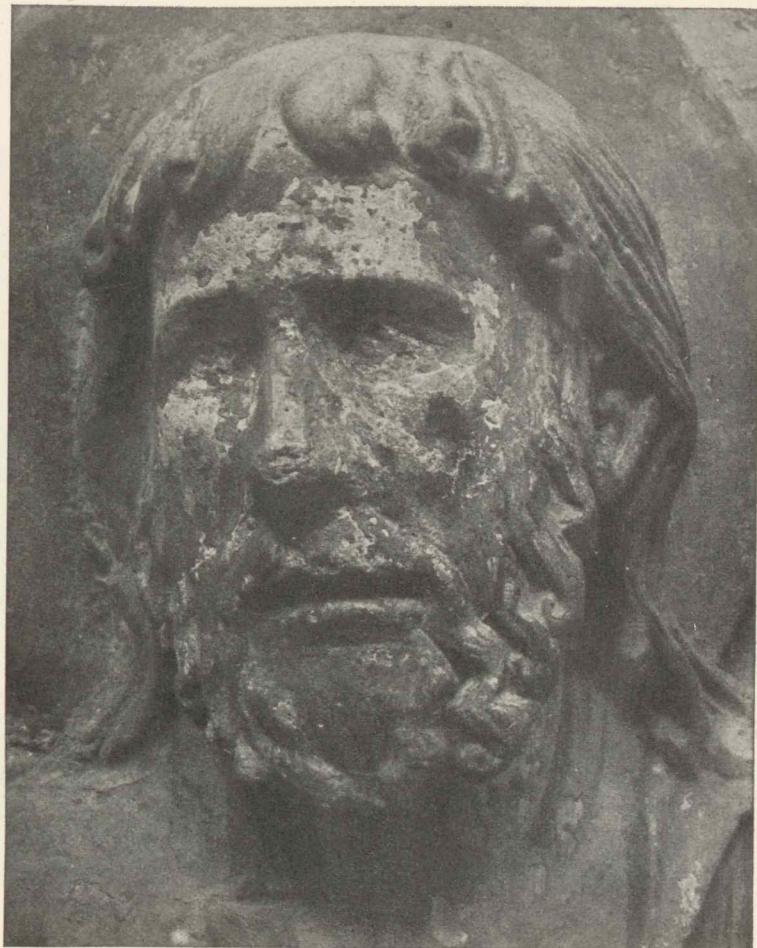


Bronzener Kerzenträger („Wolfram“) im Dom zu Erfurt  
Nach 1150

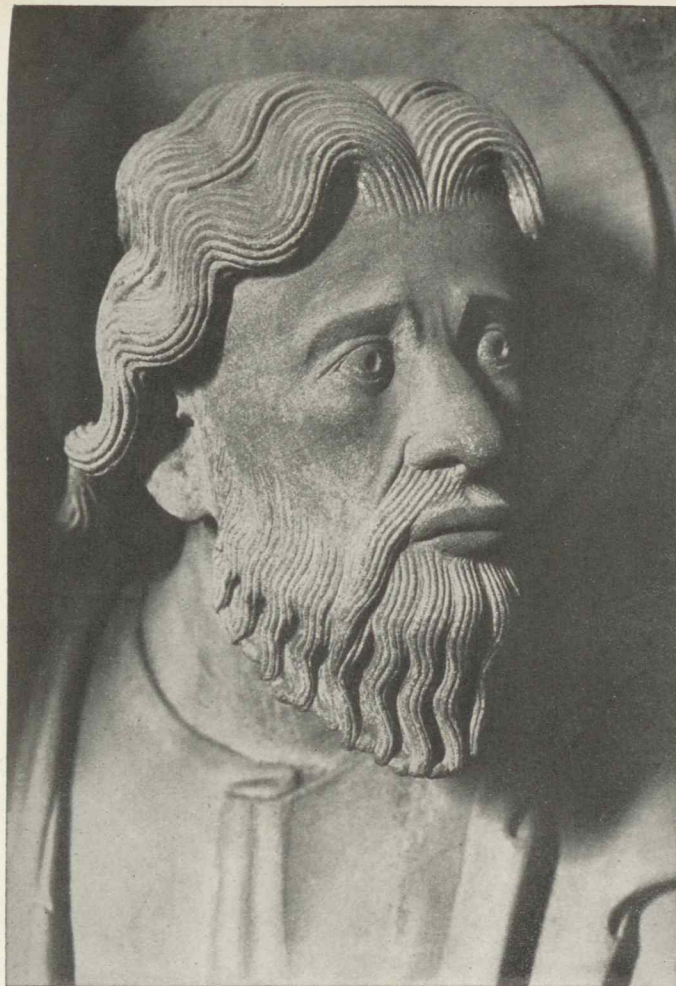




Kopf vom Kreuzifix der Abteikirche in Werden (Ruhr)  
Bronze. 1066/81



Apostelkopf von den Chorschranken der Liebfrauenkirche  
in Halberstadt. Stuck. Um 1200



Apostel- und Prophetenkopf von den Chorschranken des Bamberger Domes. Stein. Nach 1220





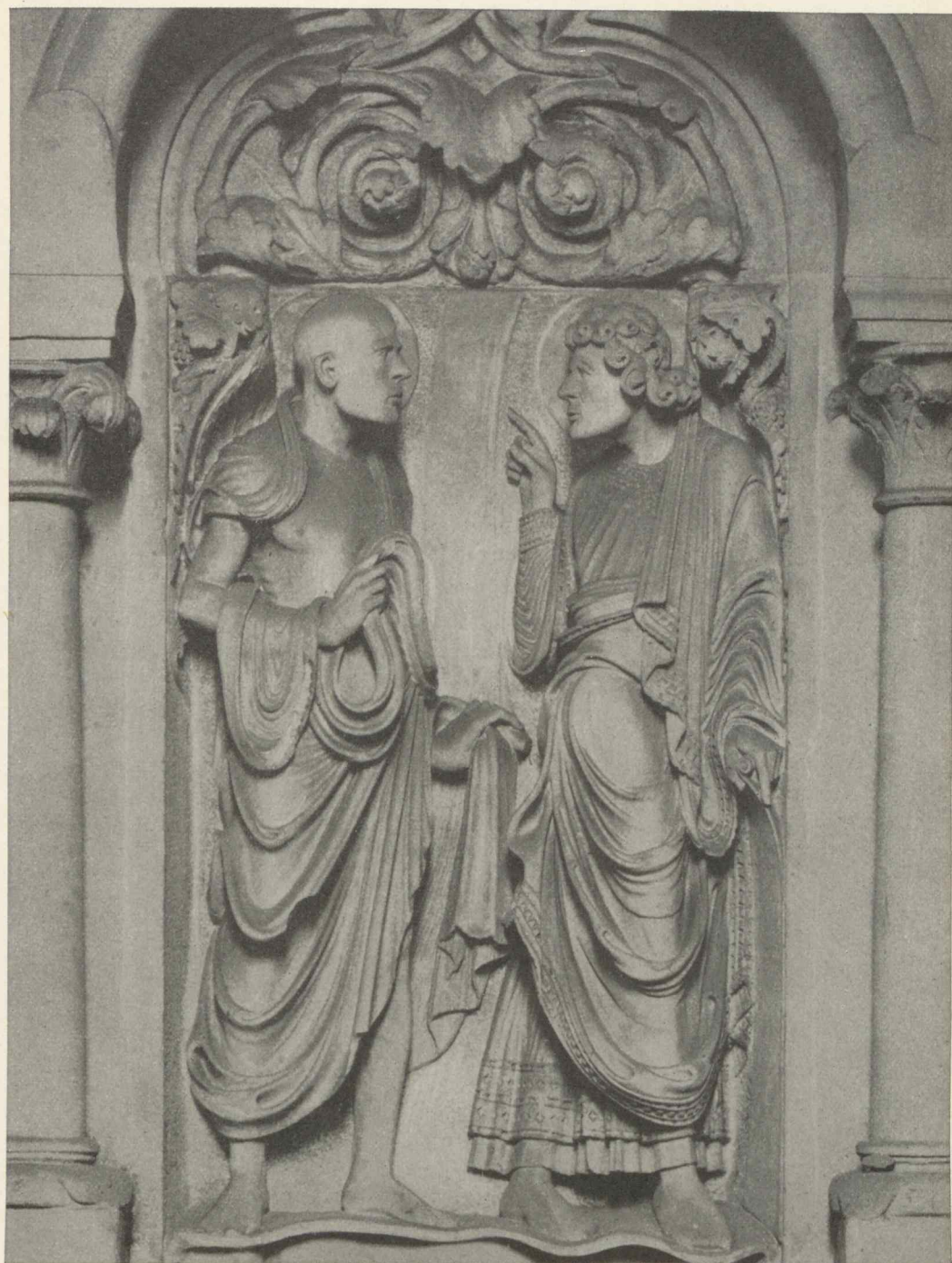
Apostel. Stuckrelief an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Um 1200



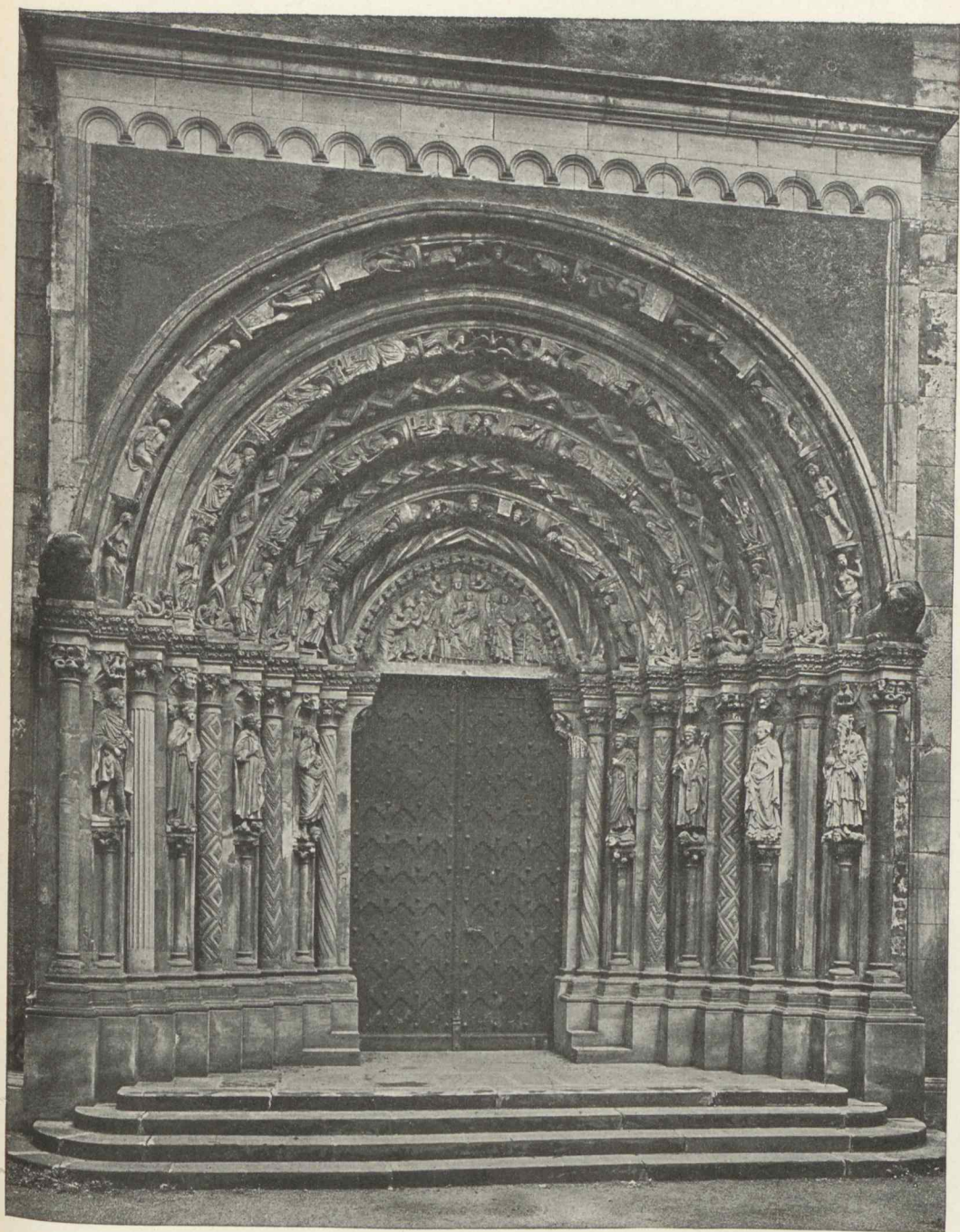


König Salomo am Dreikönigschrein. Goldschmelzarbeit. 1. Drittel 13. Jahrh. Köln, Domschatz





Disputierende Propheten. Steinfiguren an den Chorschranken des Bamberger Domes. Nach 1220



Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg i. S. Um 1230





Elisabeth und Maria. Sandsteinfiguren im Ostchor des Bamberger Domes. Vor 1237

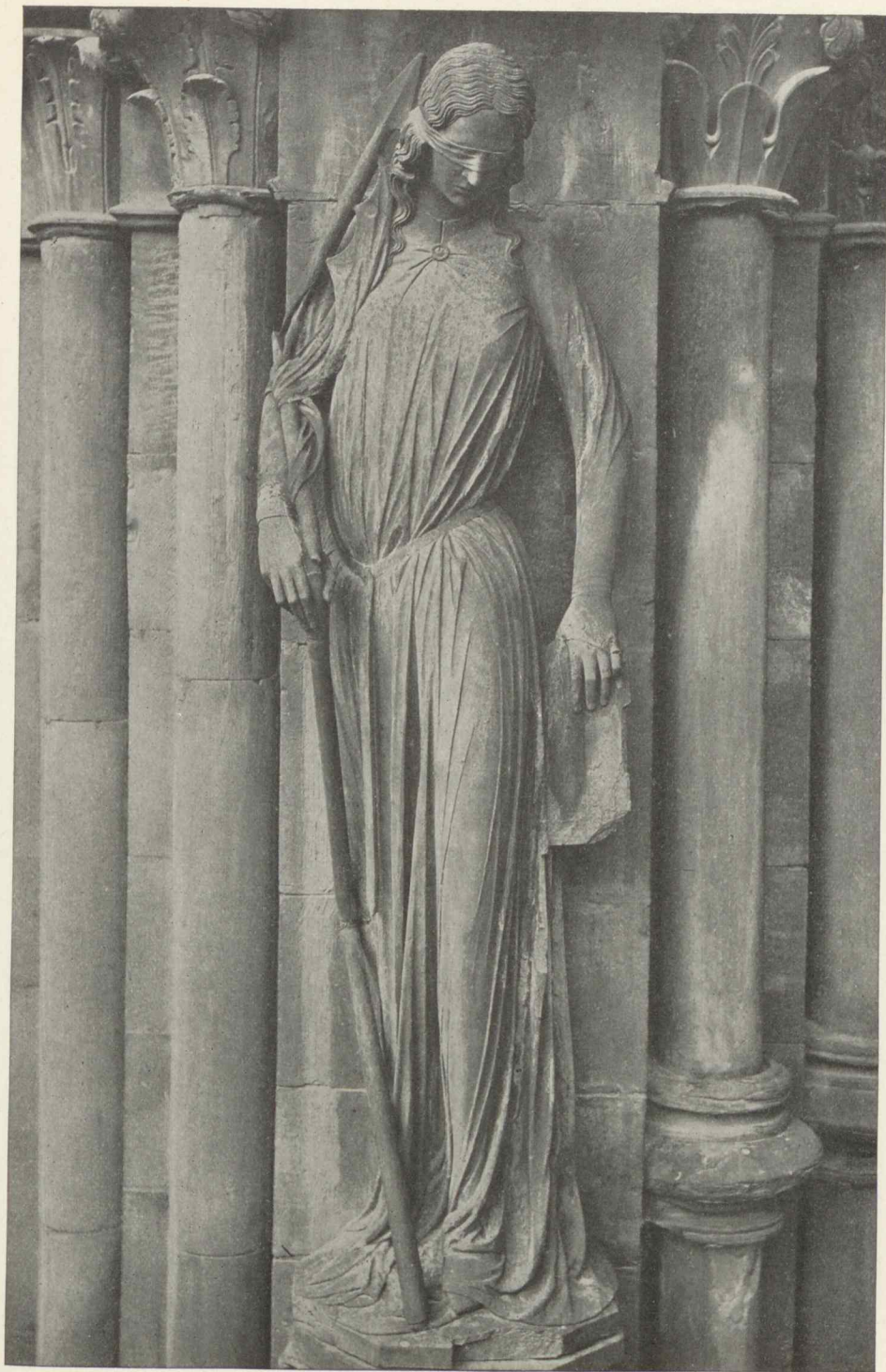


Kopf der Elisabeth im Ostchor des Bamberger Domes. Vor 1237





Der Reiter im Osfchor des Bamberger Domes. Vor 1237

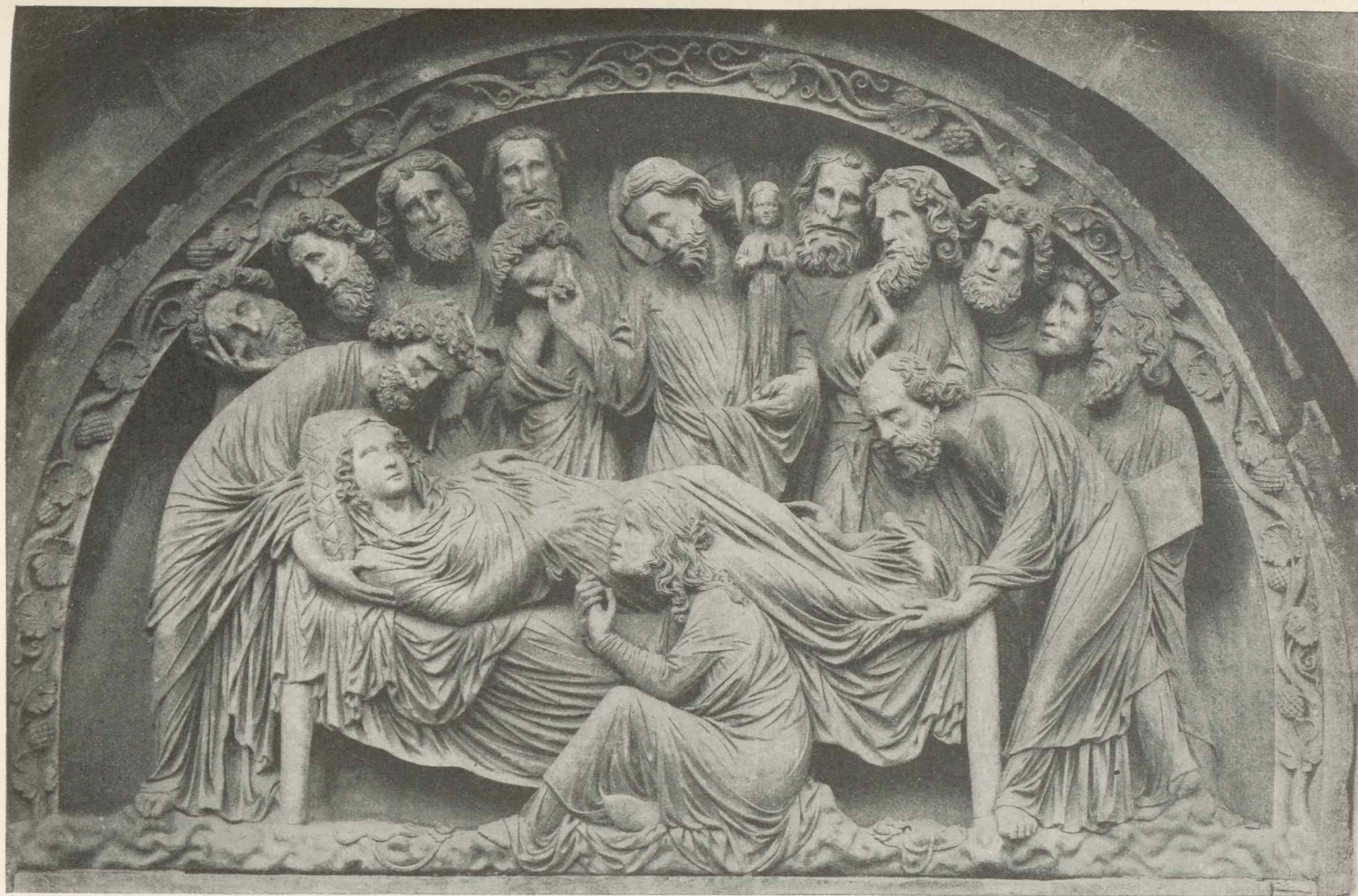


Synagoge. Portalfigur am Straßburger Münster. 1220/30





Das Jüngste Gericht. Giebelrelief am Fürstenportal des Bamberger Domes. Vor 1237

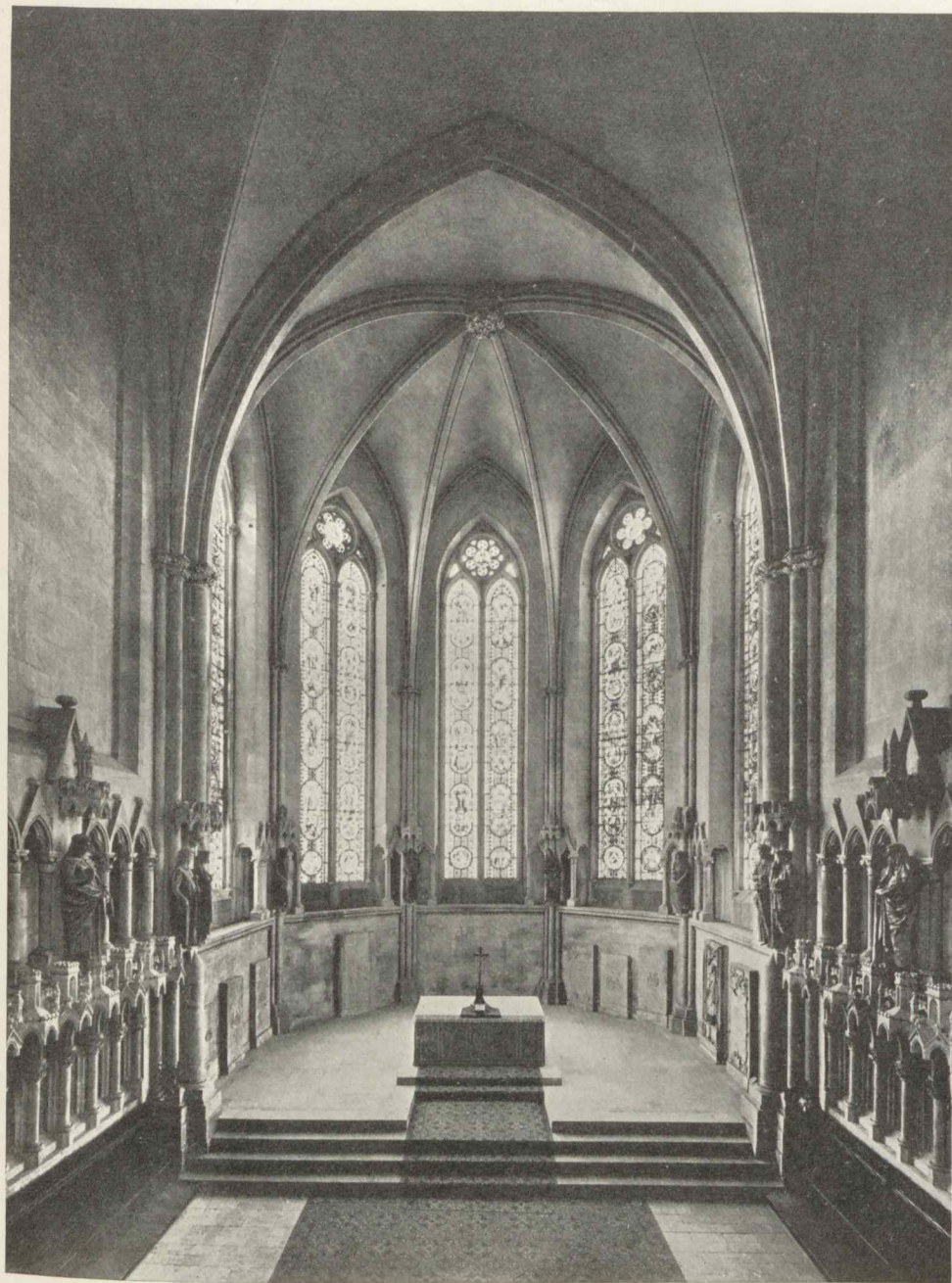


Der Tod Mariae. Giebelrelief am südlichen Querschiffportal des Straßburger Münsters. 1220/30





Der Gerichtspfeiler im Querschiff des Straßburger Münsters, 1220/30



Westchor des Domes in Naumburg mit den Stifterfiguren. Nach 1249



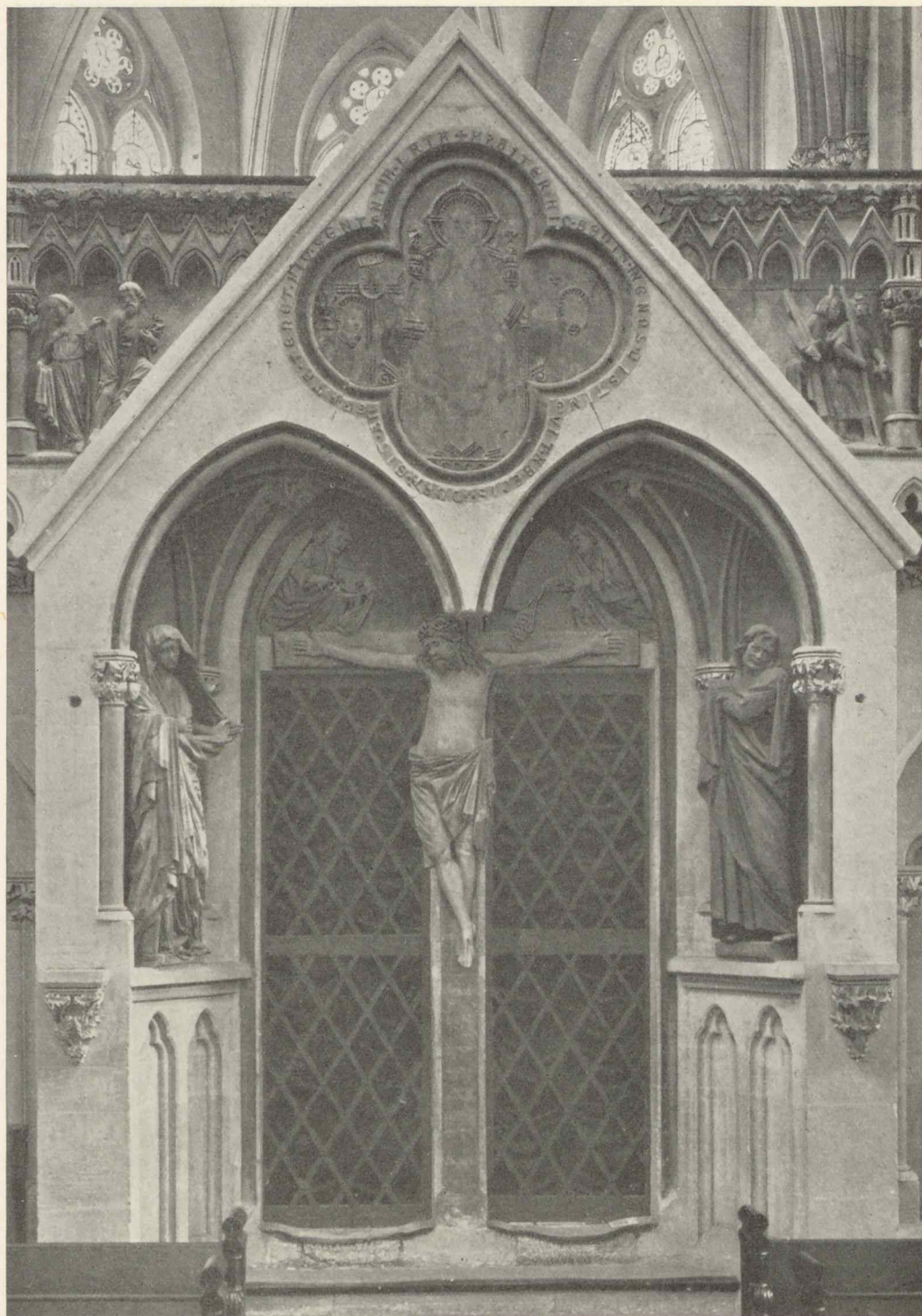


Ekkhard und Uta. Kalksteinfiguren im Westchor des Naumburger Domes. Nach 1249

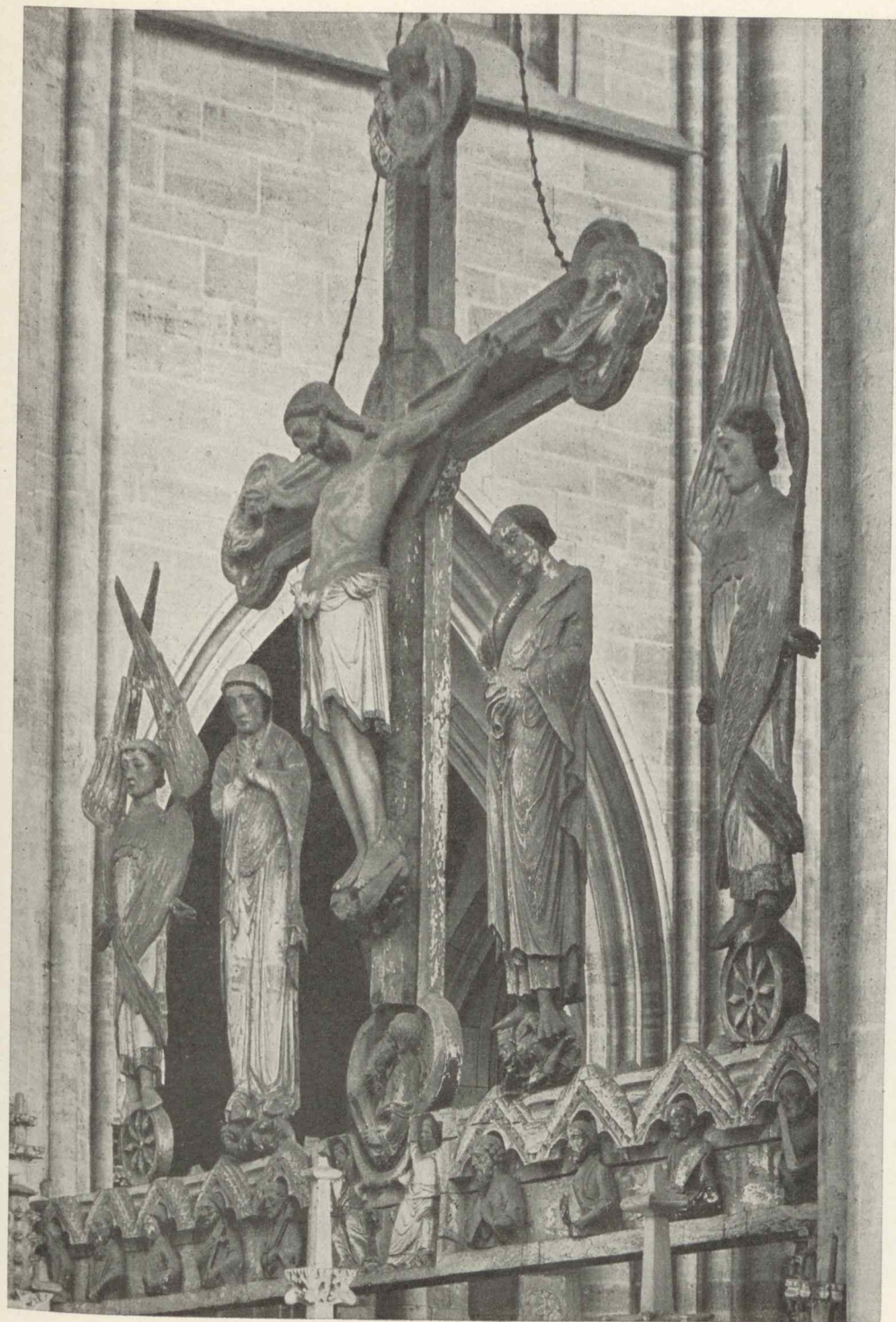


Wilhelm von Camburg  
 Ralksteinfiguren vom Westchor und Westflettner des Raumburger Domes. Um 1260





Westflettner des Domes in Raumburg. Um 1260



Triumphkreuz der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Holz. Um 1220





Relief vom ehemaligen Westflettner des Domes zu Mainz. Um 1239



Relief vom Westflettner des Domes zu Raumburg. Um 1260



Die Evangelisten. Aus einem Aachener Evangeliar. Anfang 9. Jahrh. Aachen, Münsterschatz



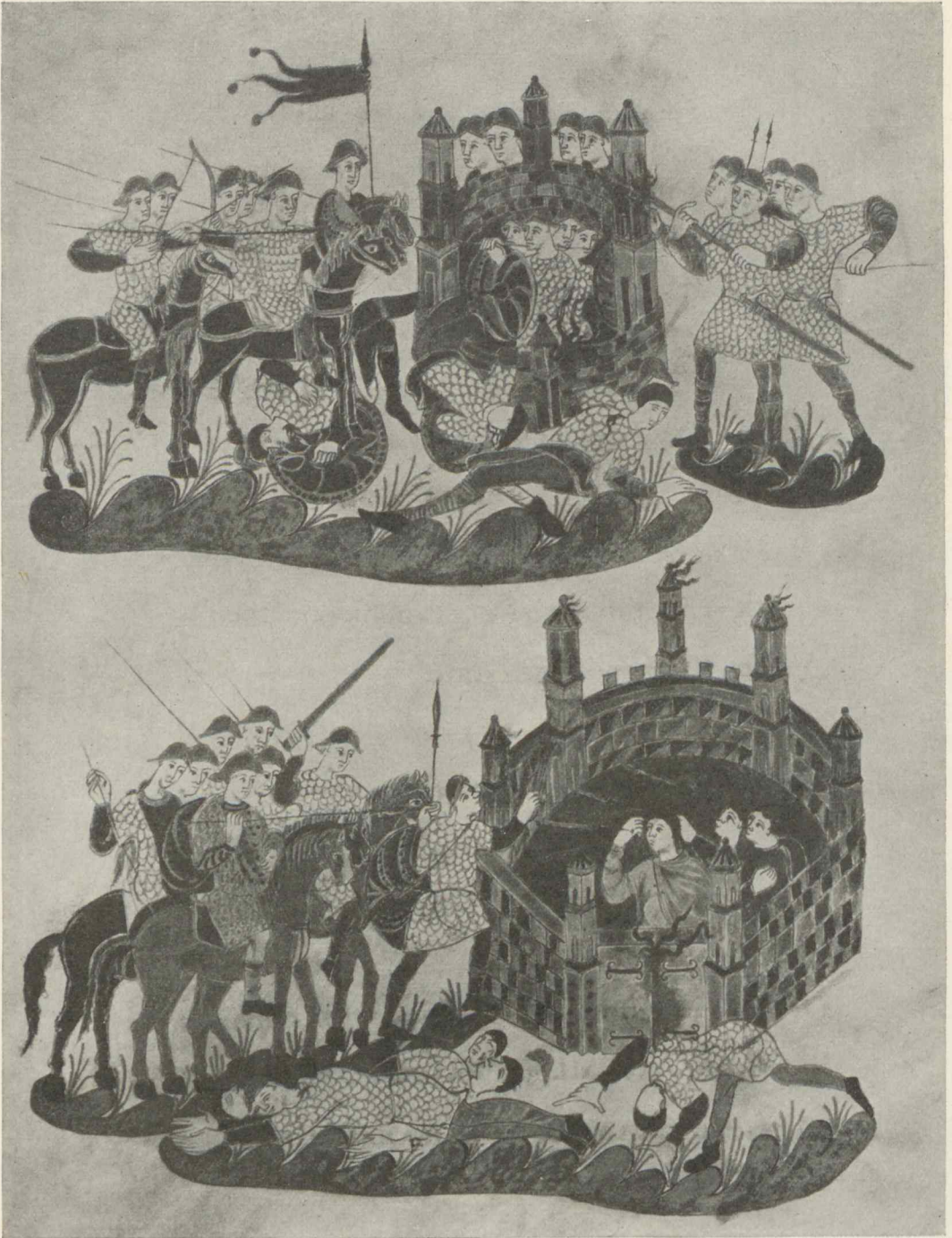


Der Evangelist Lukas. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Uda. Anfang 9. Jahrh. Trier, Stadtbibliothek



Der Evangelist Lukas. Aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III. Um 1000. München, Staatsbibliothek





Belagerung und Einnahme einer Stadt. Aus dem Goldenen Psalter. 2. Hälfte 9. Jahrh.  
St. Gallen, Stiftsbibliothek



Meeressturm. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Hilta von Meschede. I. Hälfte 11. Jahrh.  
Darmstadt, Landesbibliothek



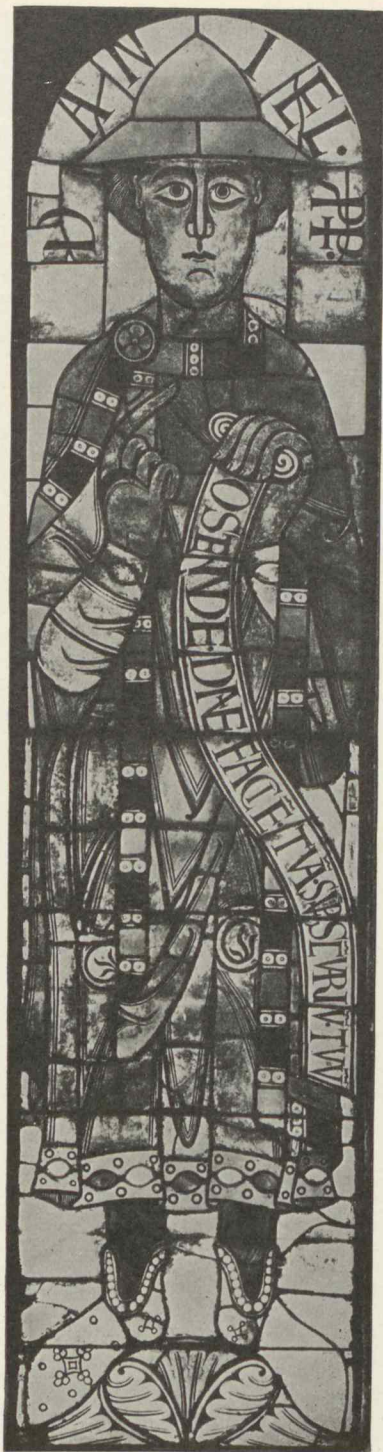


Der thronende Kaiser. Aus dem Evangeliar Ottos III. Um 1000. München, Staatsbibliothek



Widmungsblatt eines Salzburger Antiphonars. Um 1150. Salzburg, Abtei St. Peter





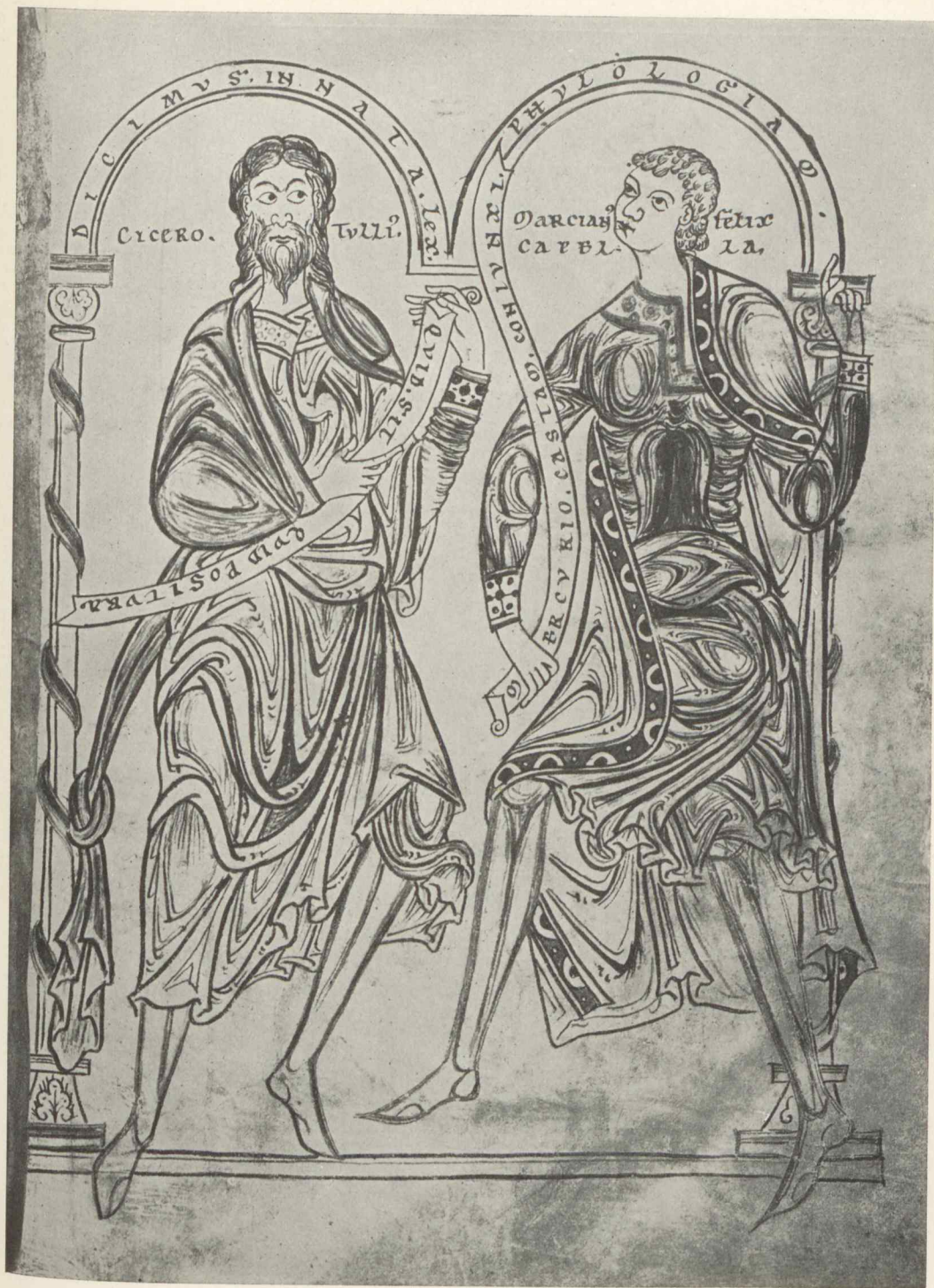
Moses und Daniel. Glasgemälde im Dom zu Augsburg, 12. Jahrh.



Die Jünger mit der Eselin. Aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. 1002/14.  
München, Staatsbibliothek







Cicero und Marcianus Capella als Vertreter der freien Künste  
Aus einem Musiktraktat vom Anfang des 13. Jahrh. München, Staatsbibliothek





Wandmalereien im Nonnenchor des Domes in Gurf. 13. Jahrh.



Madonna in der Glorie. Deckenmalerei im Chor von St. Maria zur Höhe in Soest. Um 1230

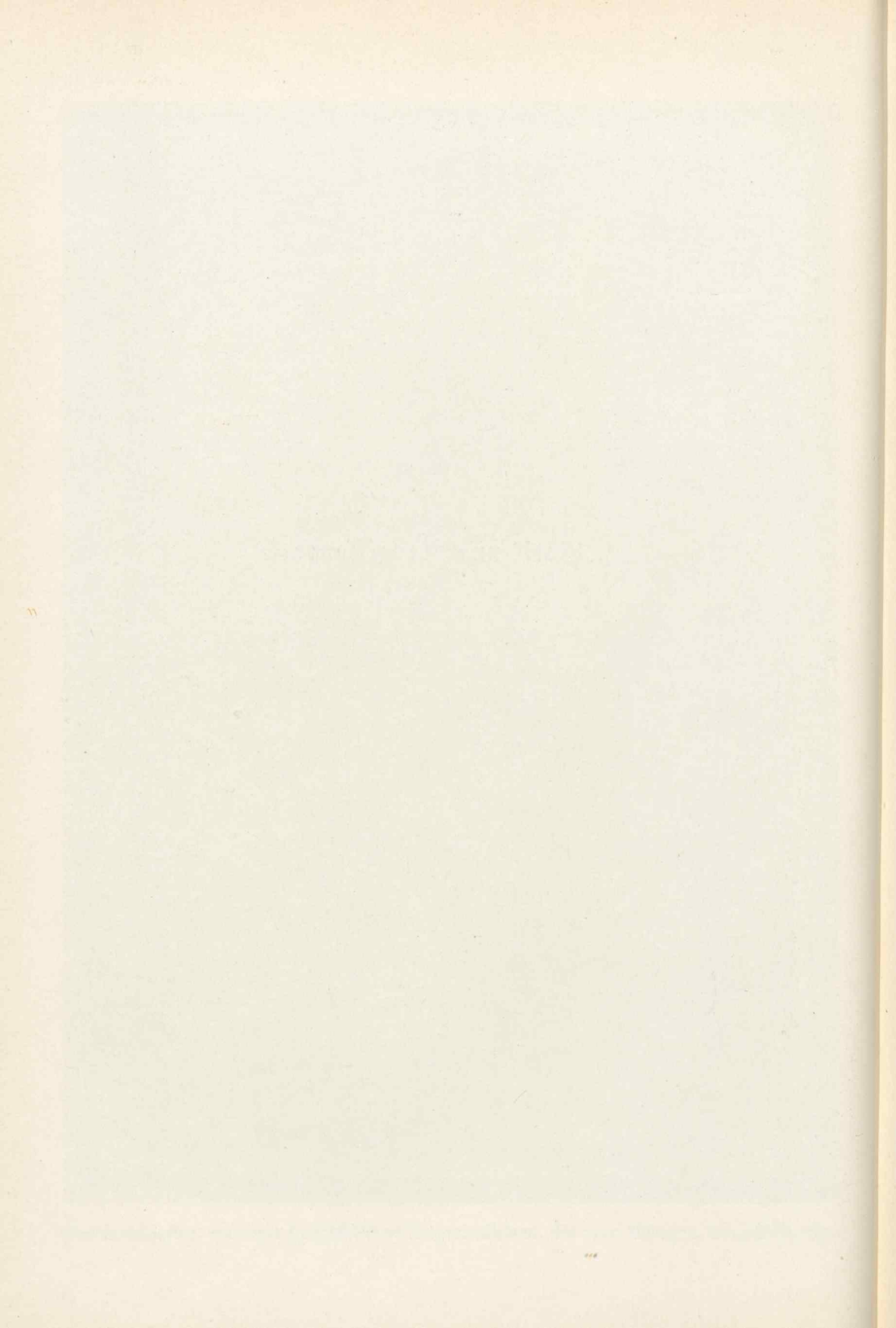


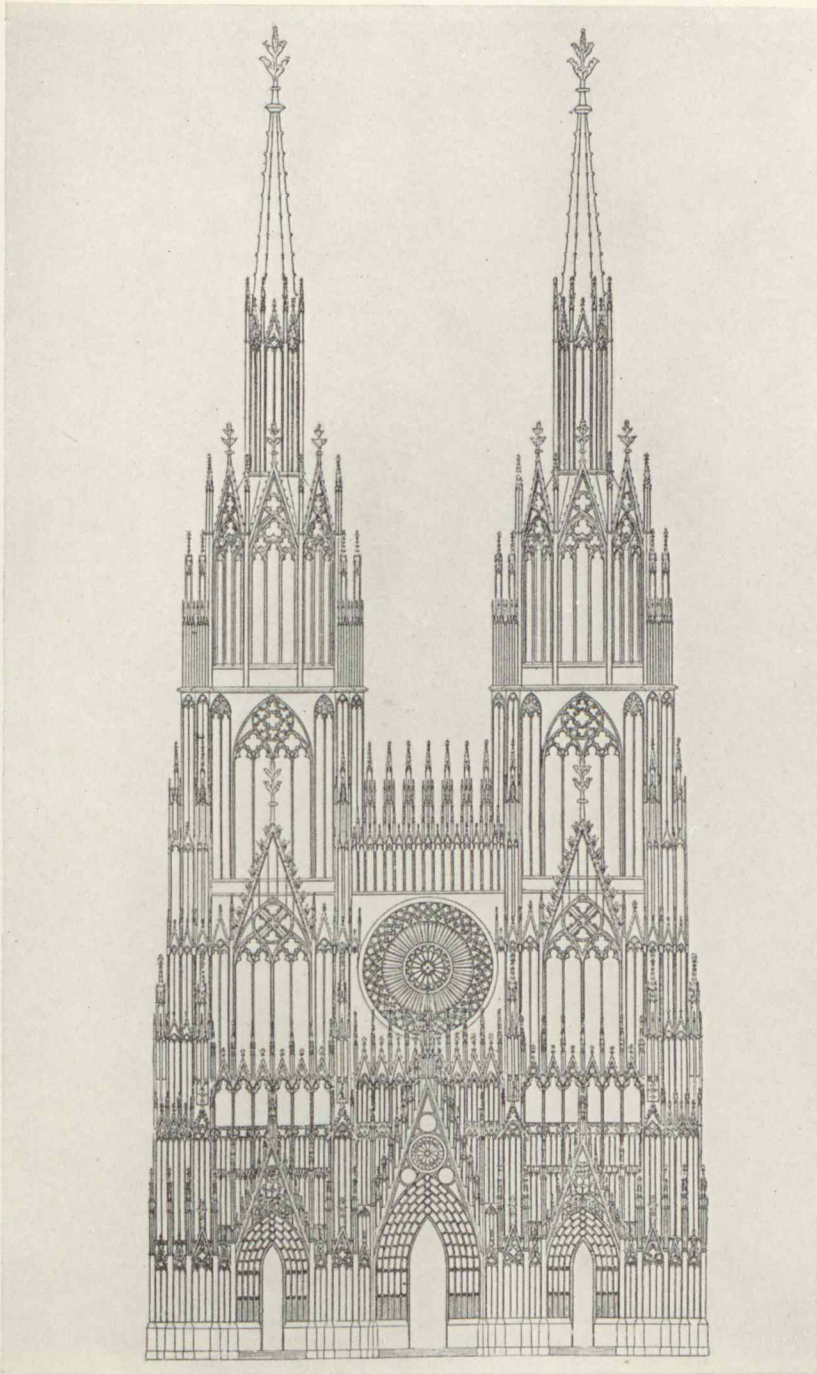


Waldlandschaften. Aus einer Handschrift von Vagantenliedern. Um 1225. München, Staatsbibliothek

## Gotik und Renaissance

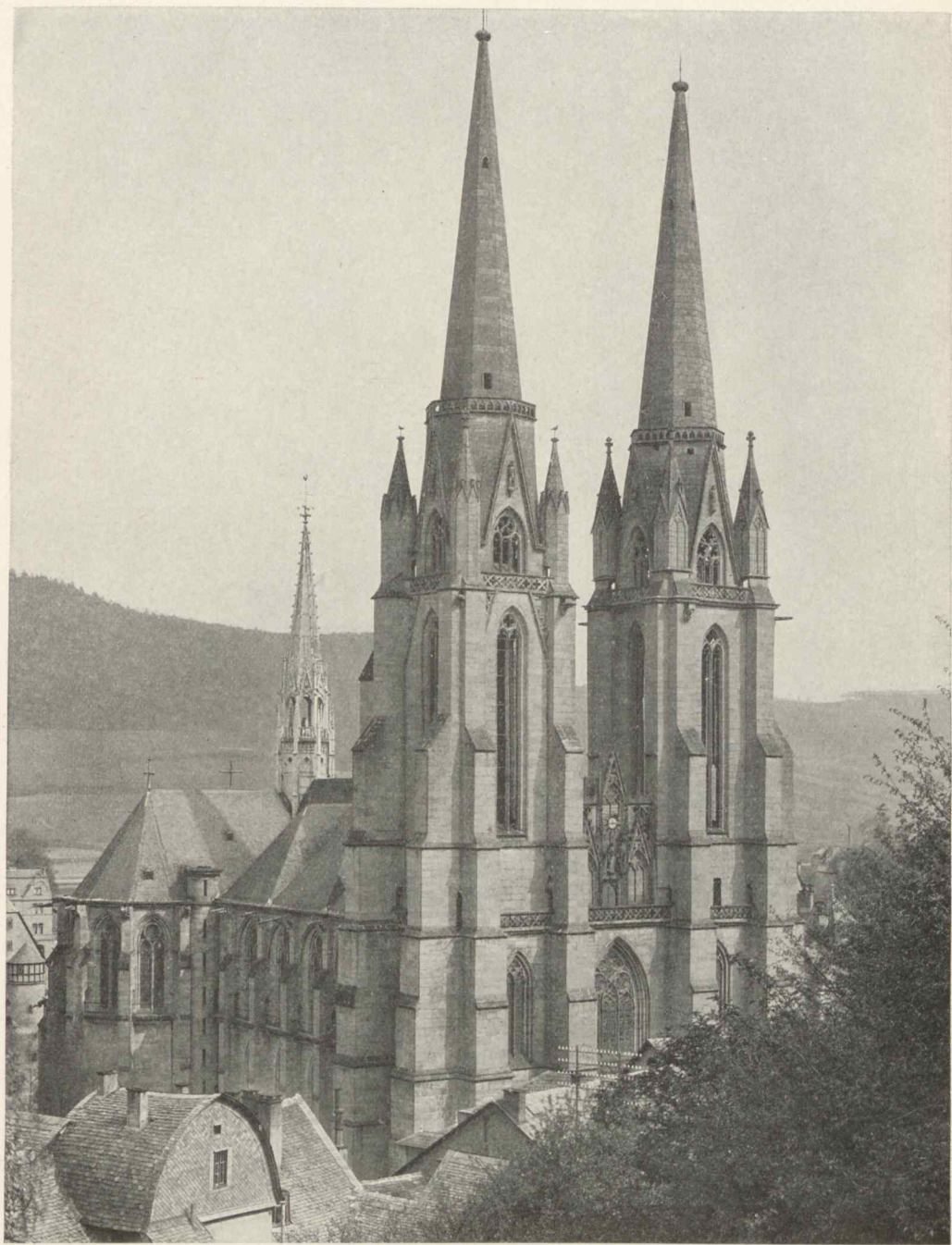




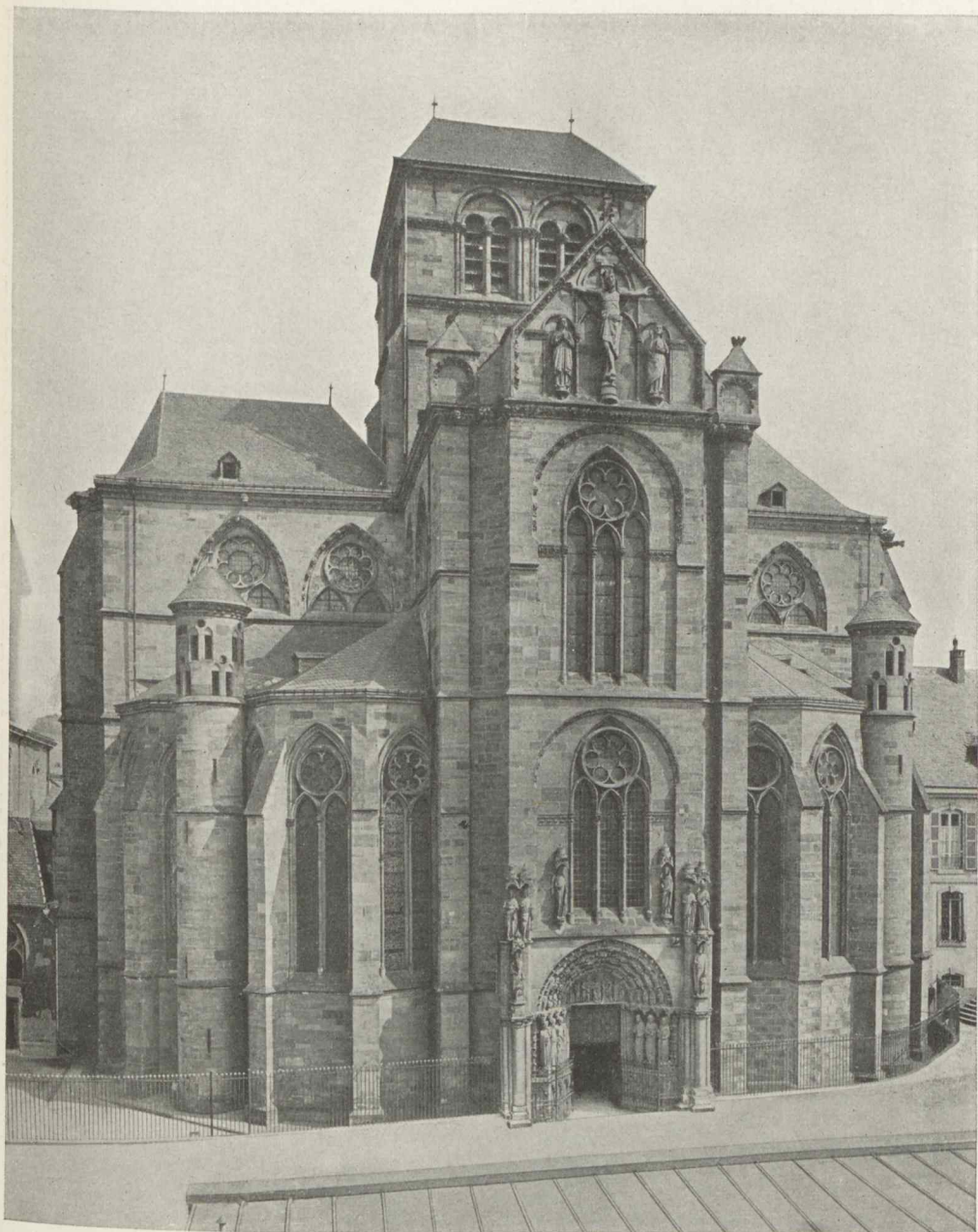


Entwurf zur Fassade des Straßburger Münsters. Riß B. Um 1280.  
Straßburg, Münsterarchiv



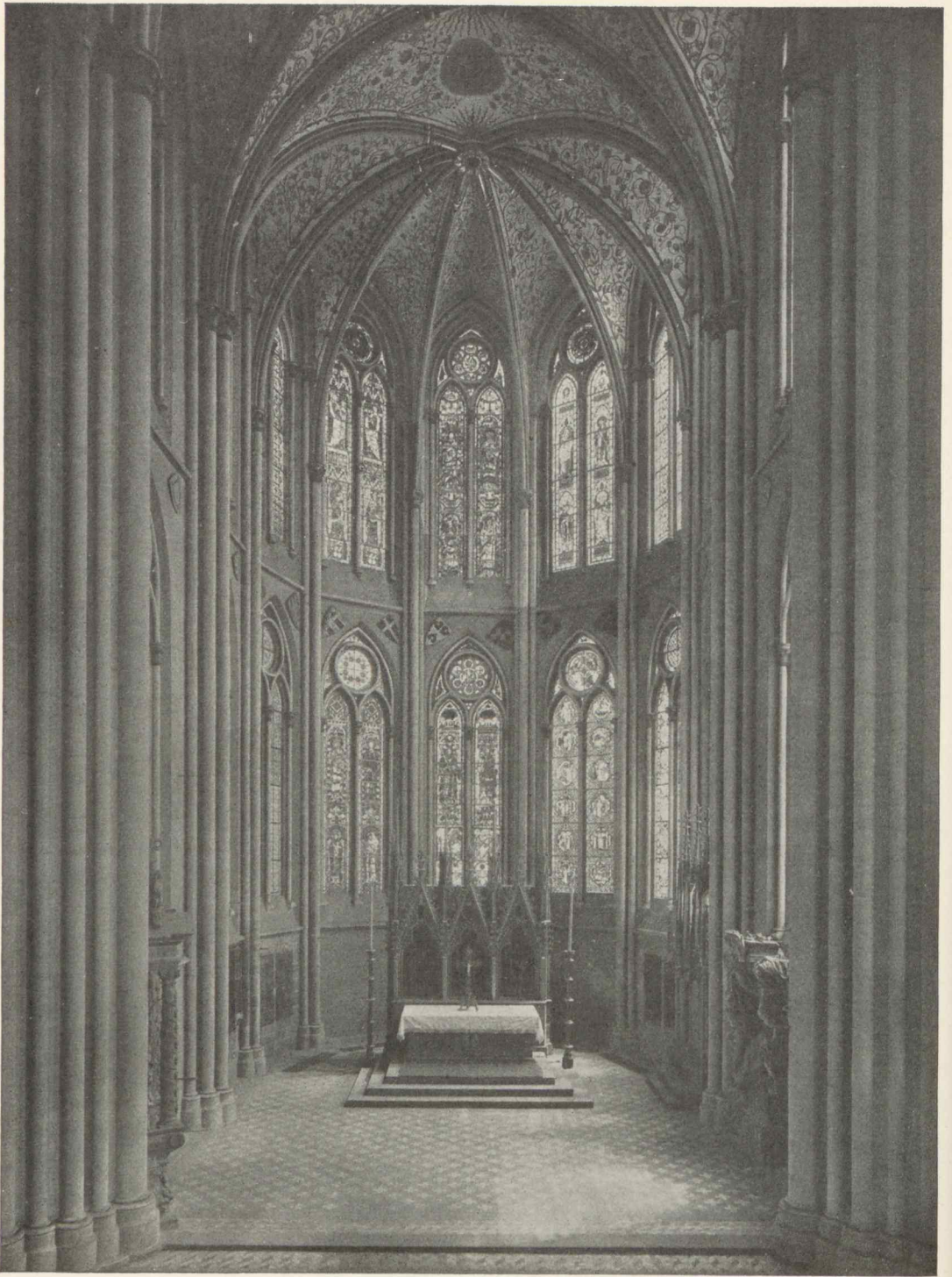


St. Elisabeth in Marburg, 1235—1283. Türme im 14. Jahrh. vollendet

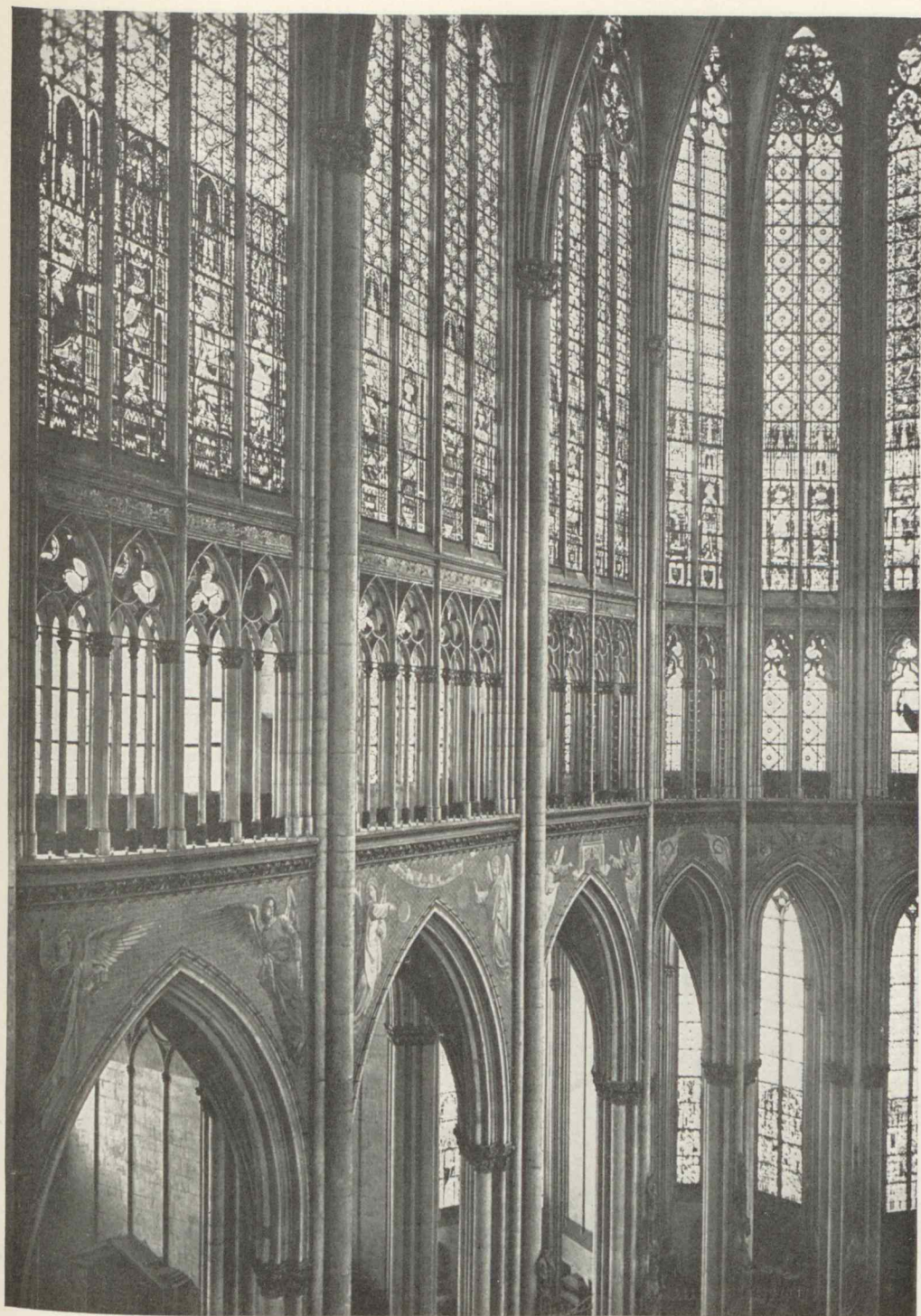


Liebfrauenkirche in Trier. Vor 1243—1253



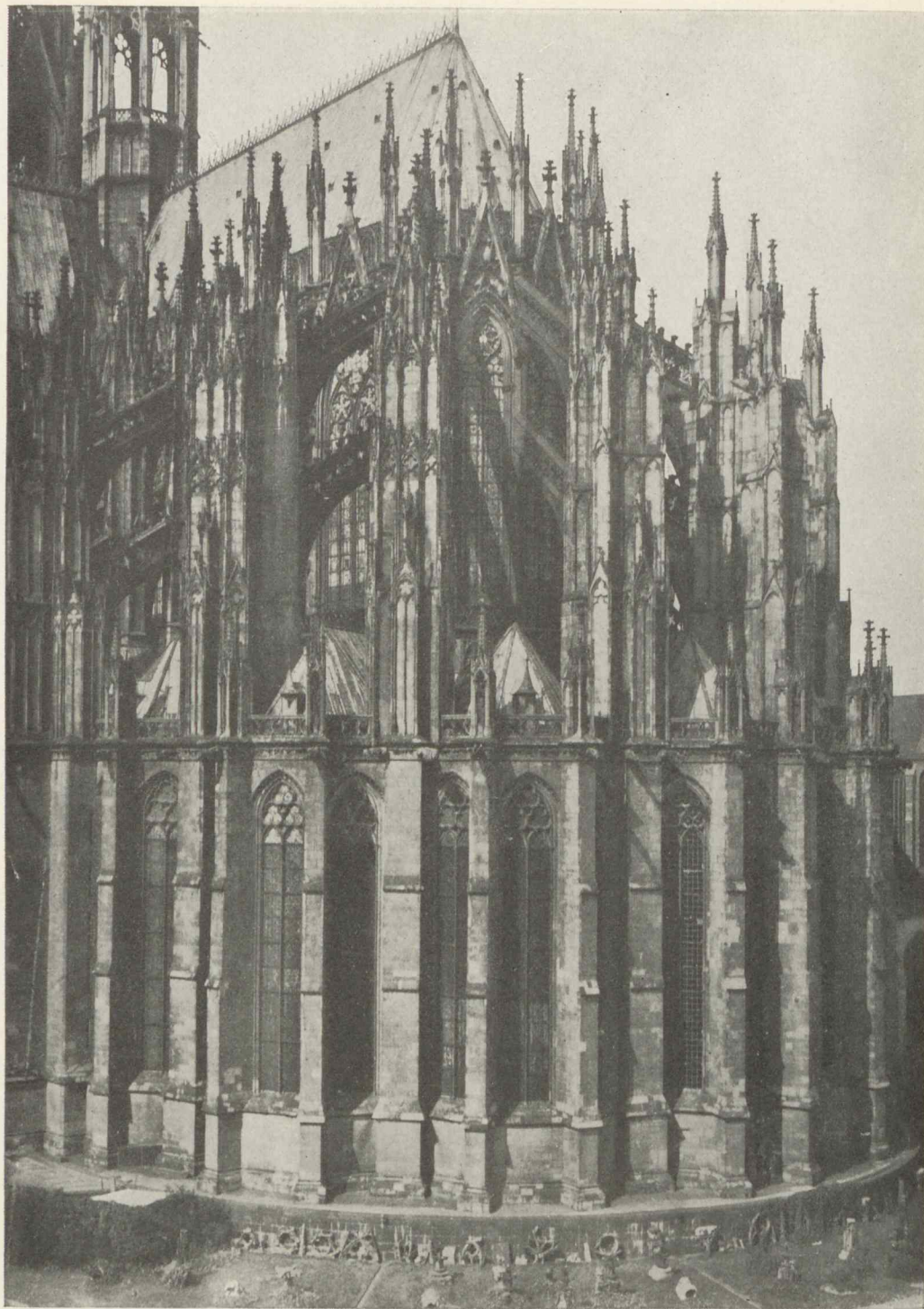


Östchor von St. Elisabeth in Marburg. 1235—1249

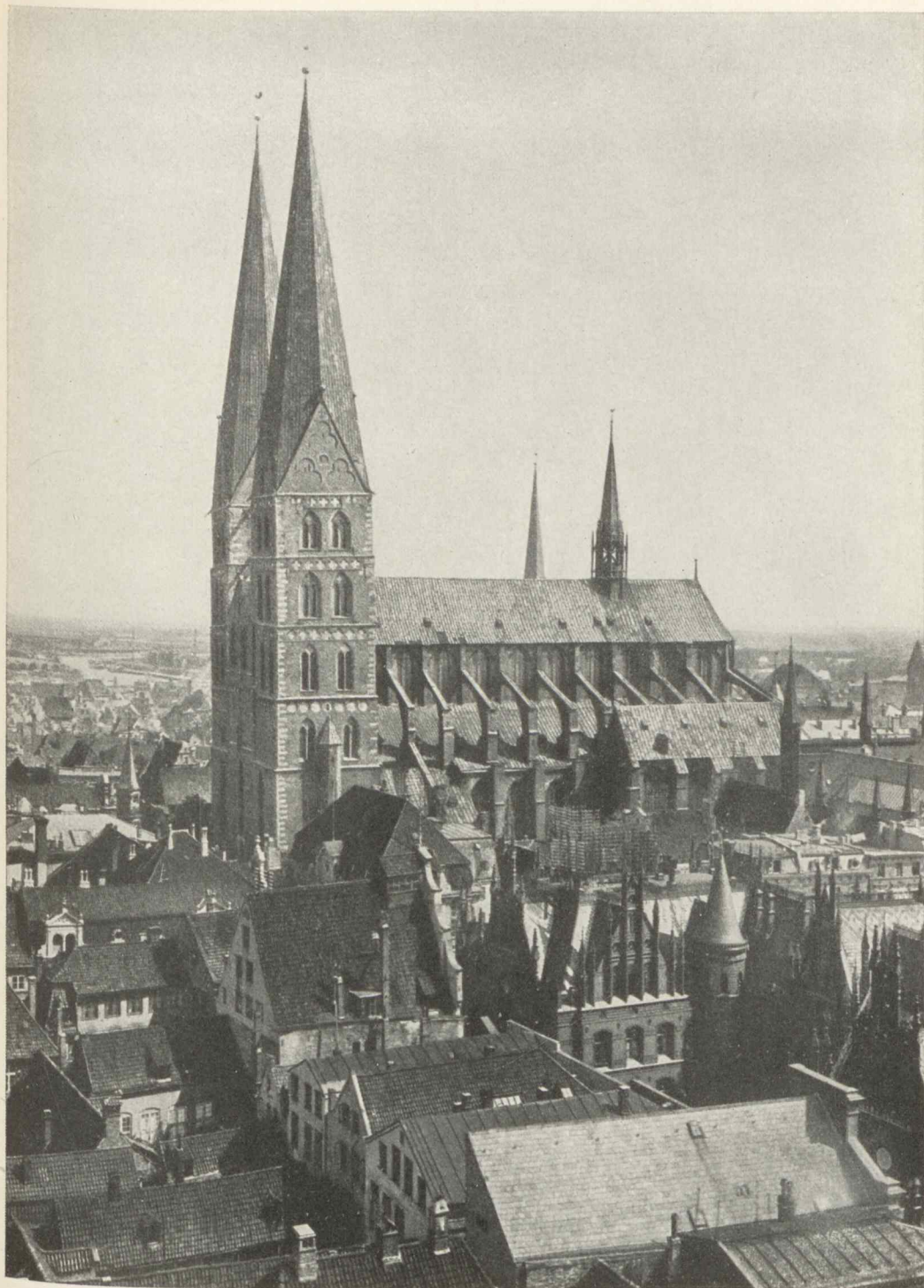


Inneres des Kölner Domchores. 1248—1322



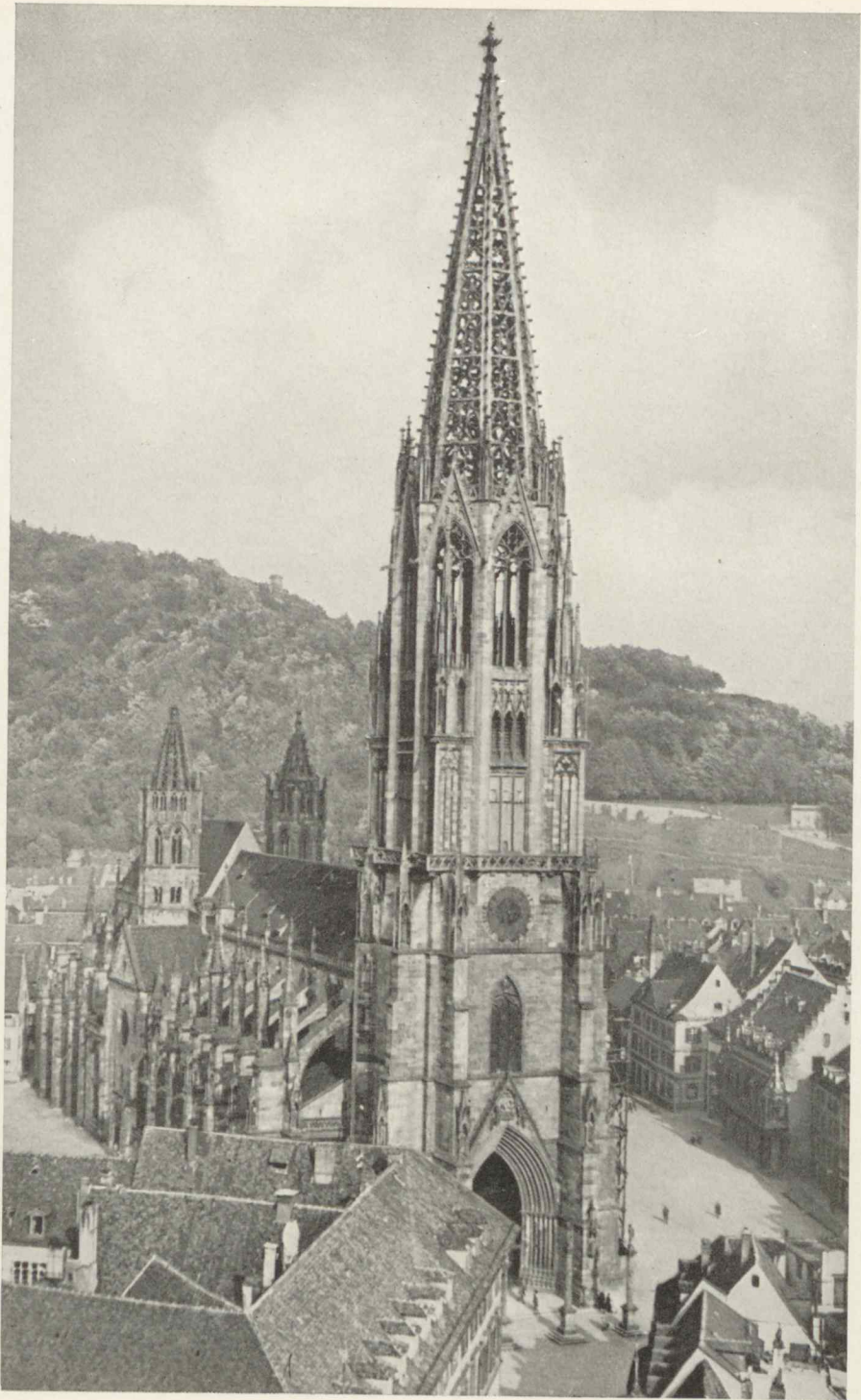


Chor des Domes in Köln. 1248—1322

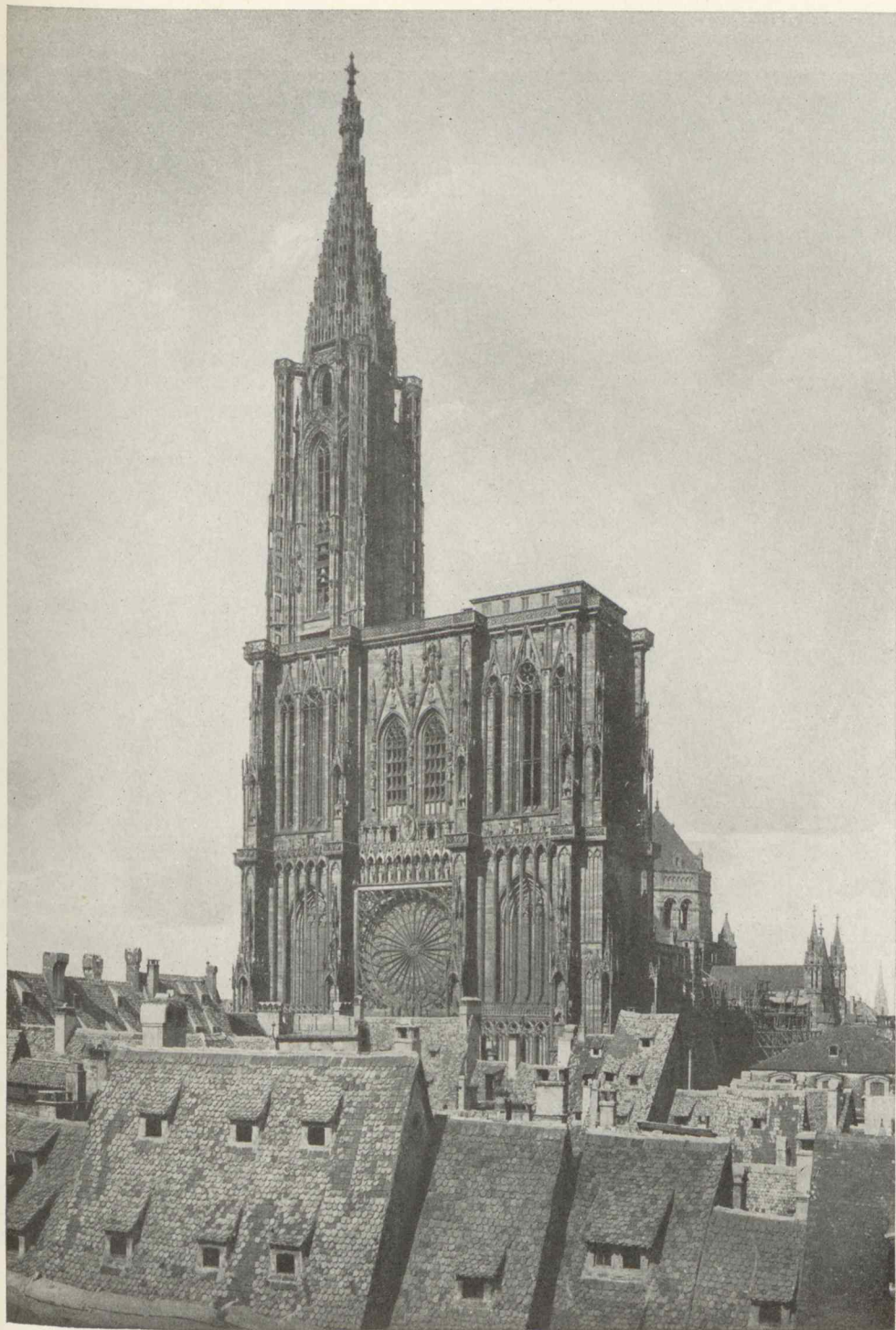


Marienkirche in Lübeck. Etwa 1260—1300. Türme 1304—1350



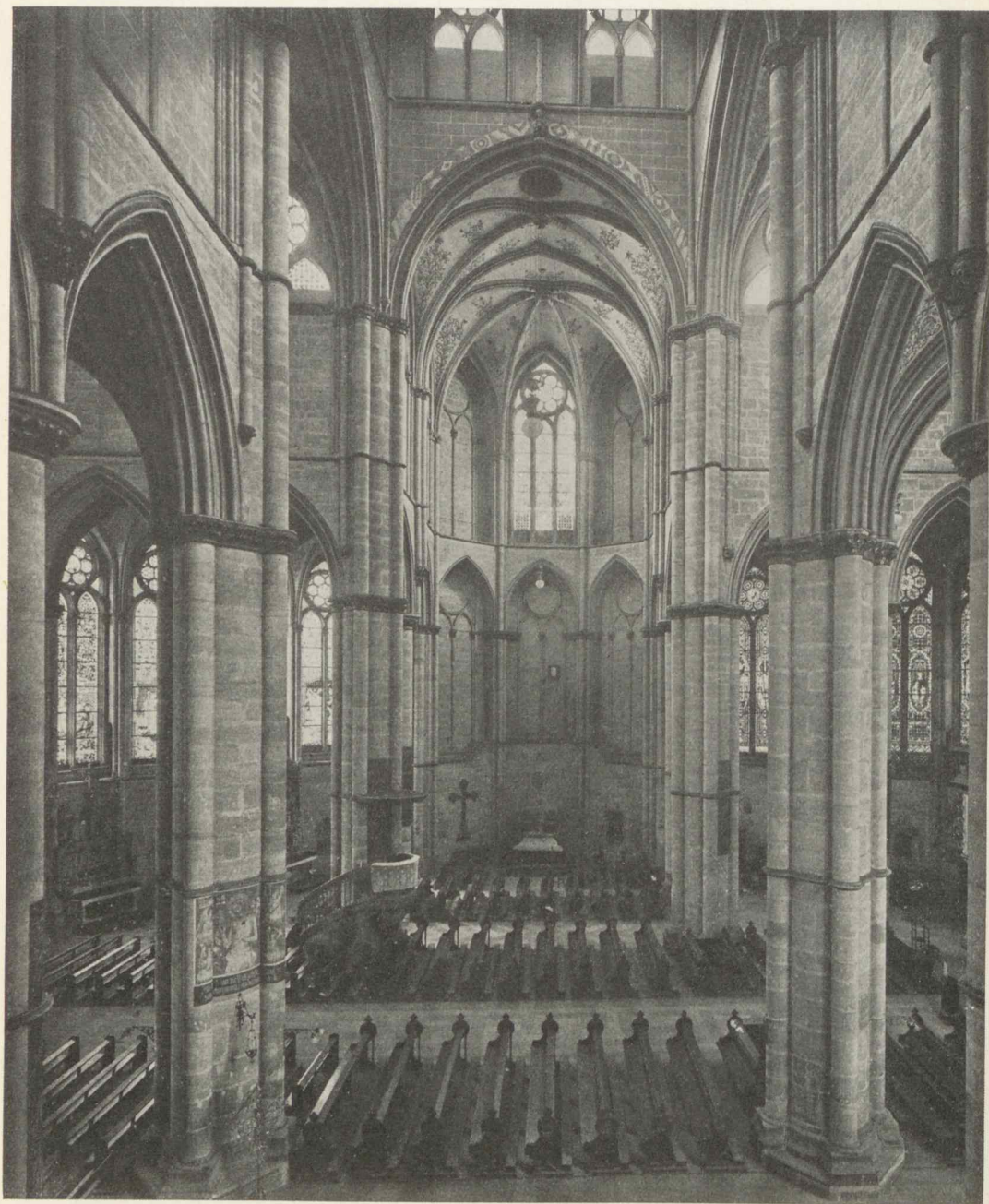


Westturm des Münsters in Freiburg i. Br. Etwa 1270—1350

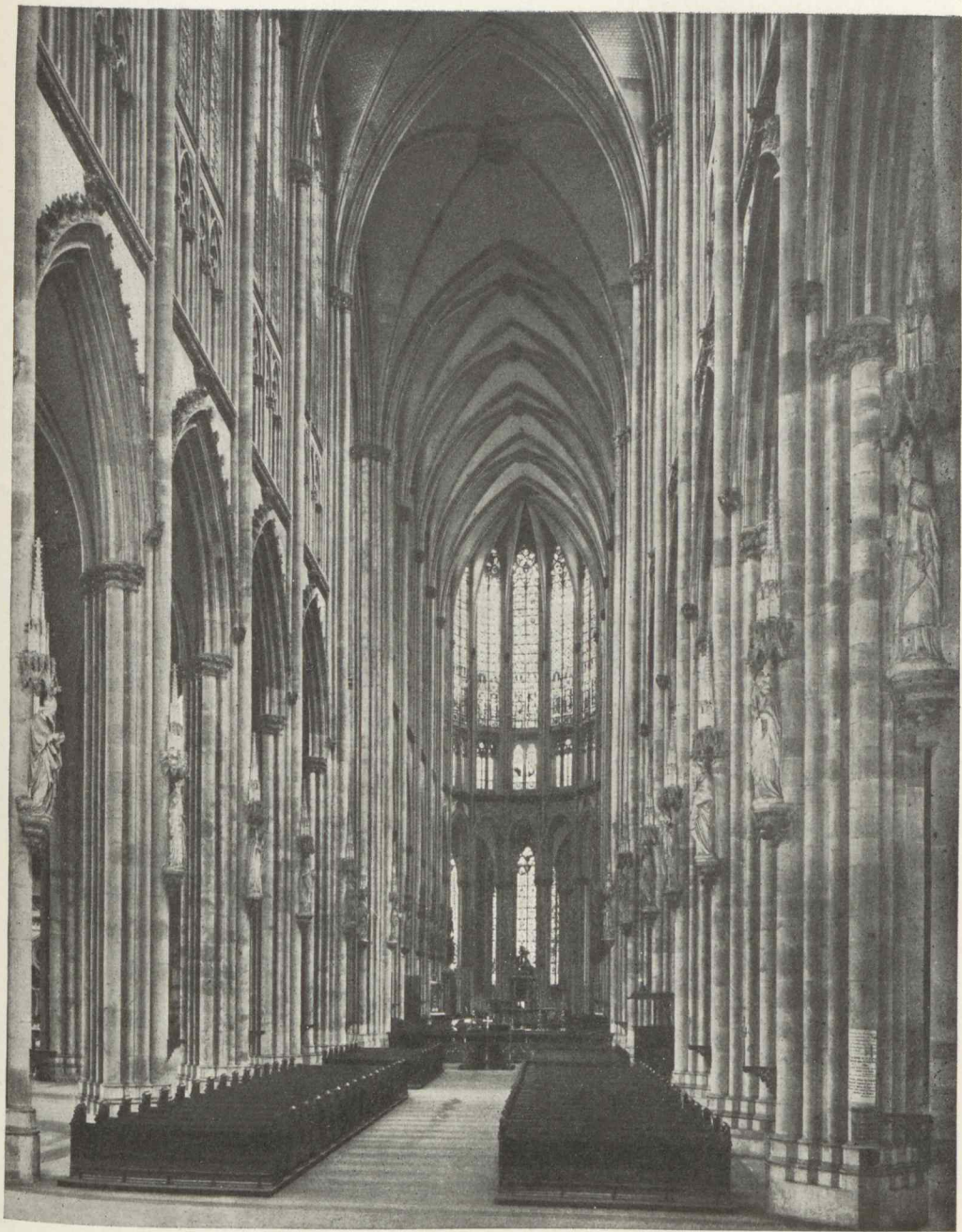


Fassade des Münsters in Straßburg. 1275—1439





Inneres der Liebfrauenkirche in Trier. Vor 1243—1253



Langhaus des Domes in Köln. Etwa 1320—1350. (Im 19. Jahrh. vollendet)





Inneres des Domes in Minden i. W. Um 1270



Nordansicht des Domes in Minden i. W. Um 1270



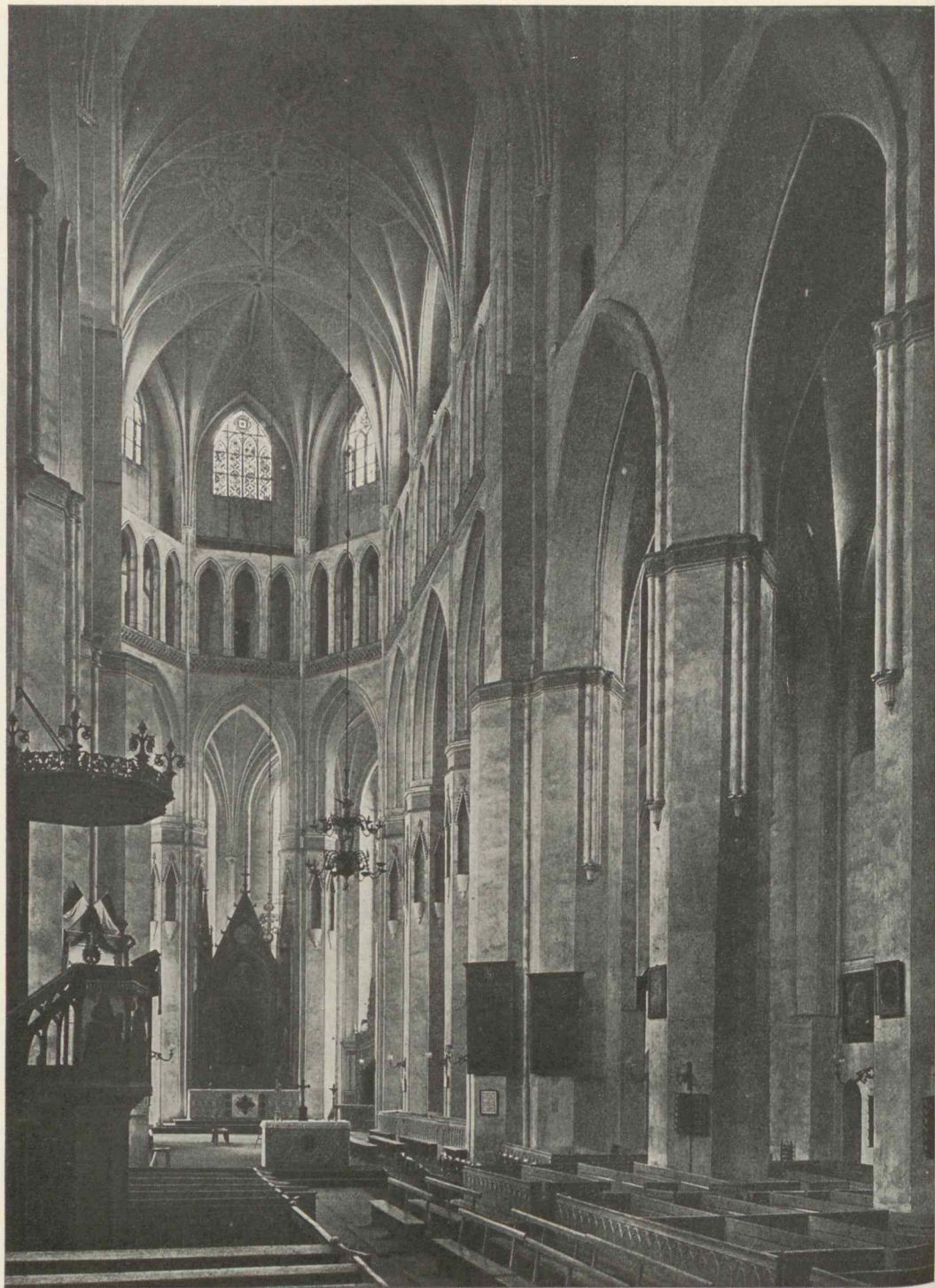


Inneres der Wiesenkirche in Soest. Mitte 14. Jahrh.



Innere der Barfüßerkirche in Erfurt. 1. Hälfte 14. Jahrh.





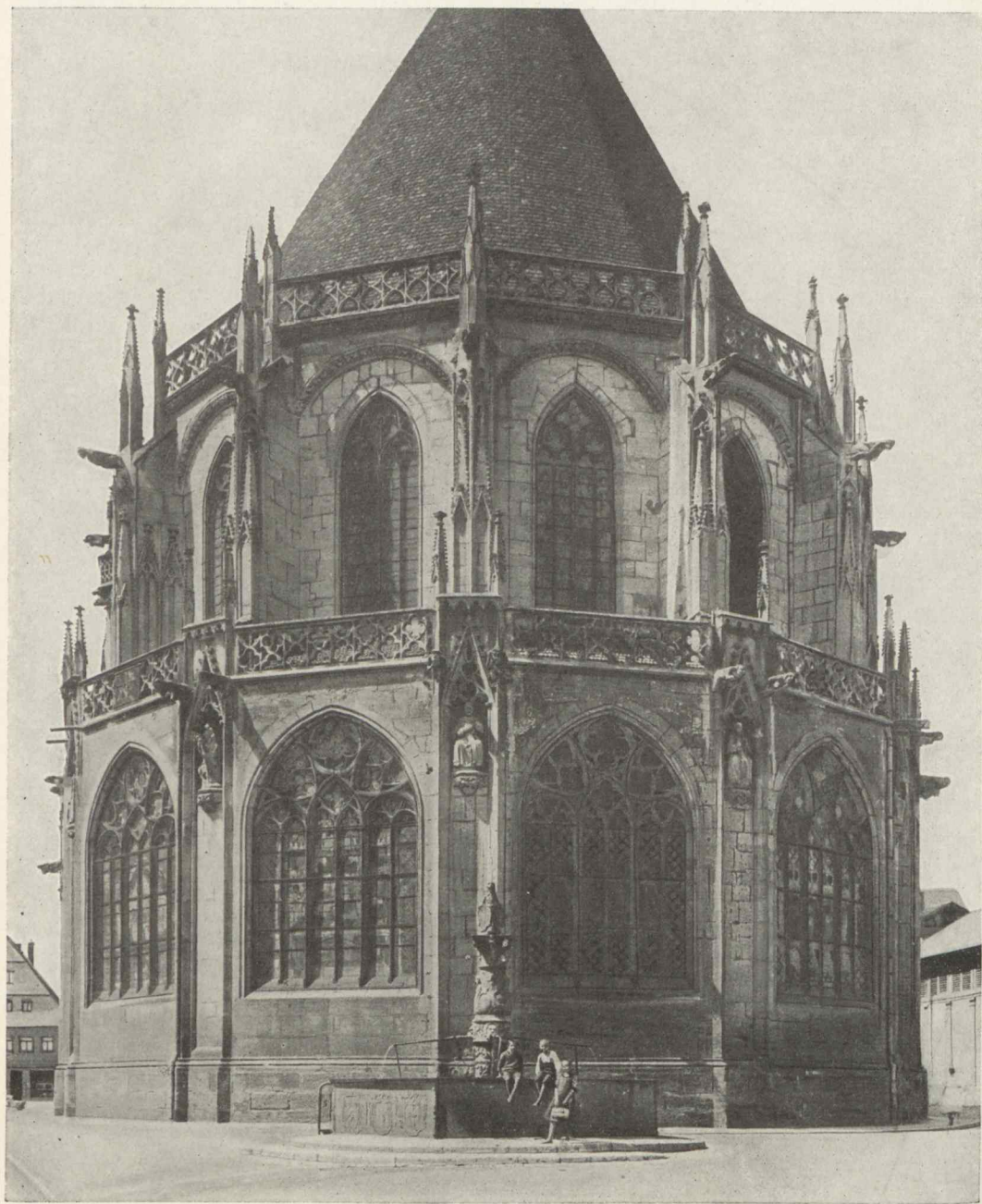
Inneres der Marienkirche in Stargard. 14.—15. Jahrh.



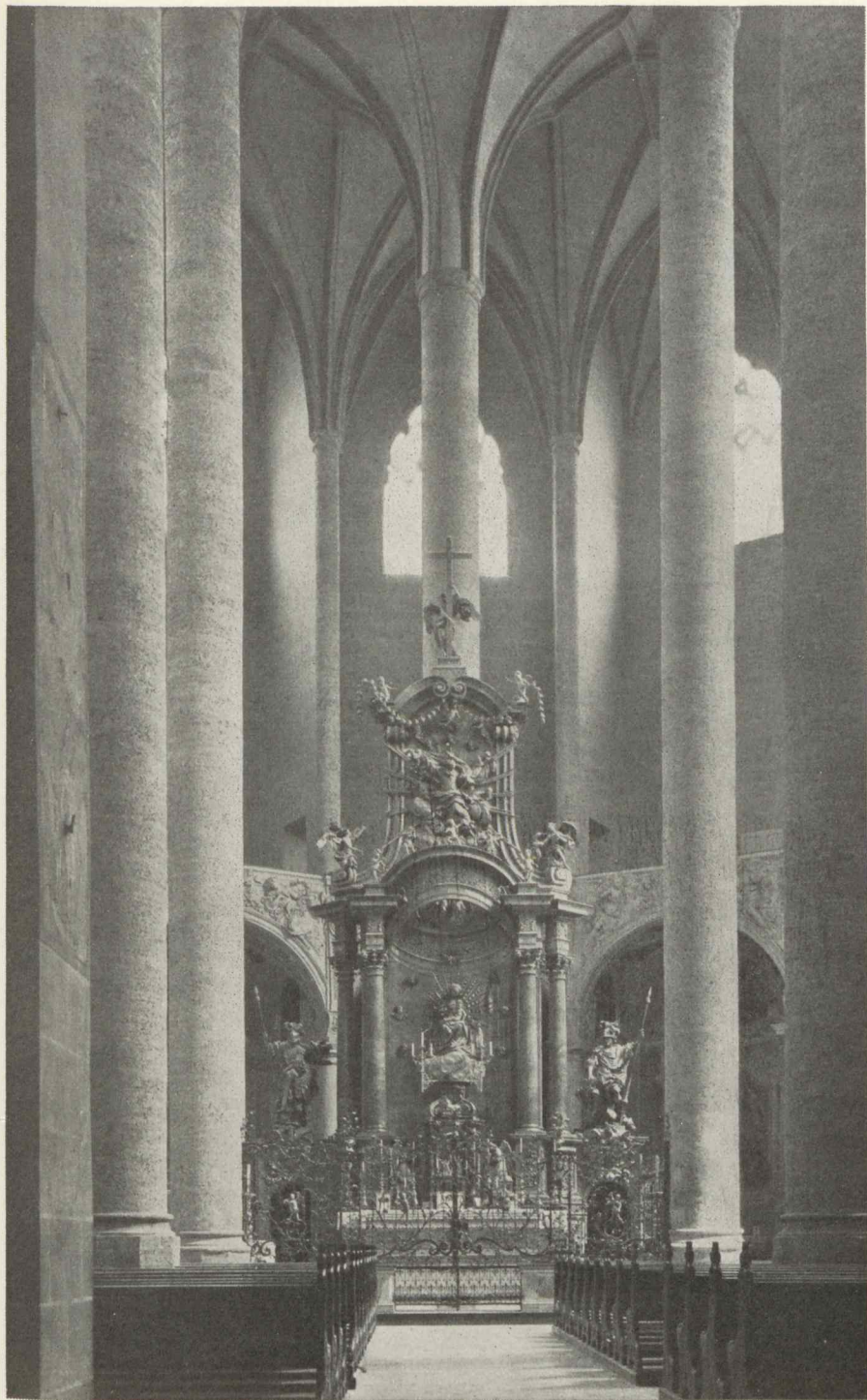


Inneres der Nikolaikirche in Wismar. 14.—15. Jahrh.





Heinrich Parler: Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd. 1351 begonnen



Hans Stetthaimer: Chor der Franziskanerkirche in Salzburg. 1408 begonnen



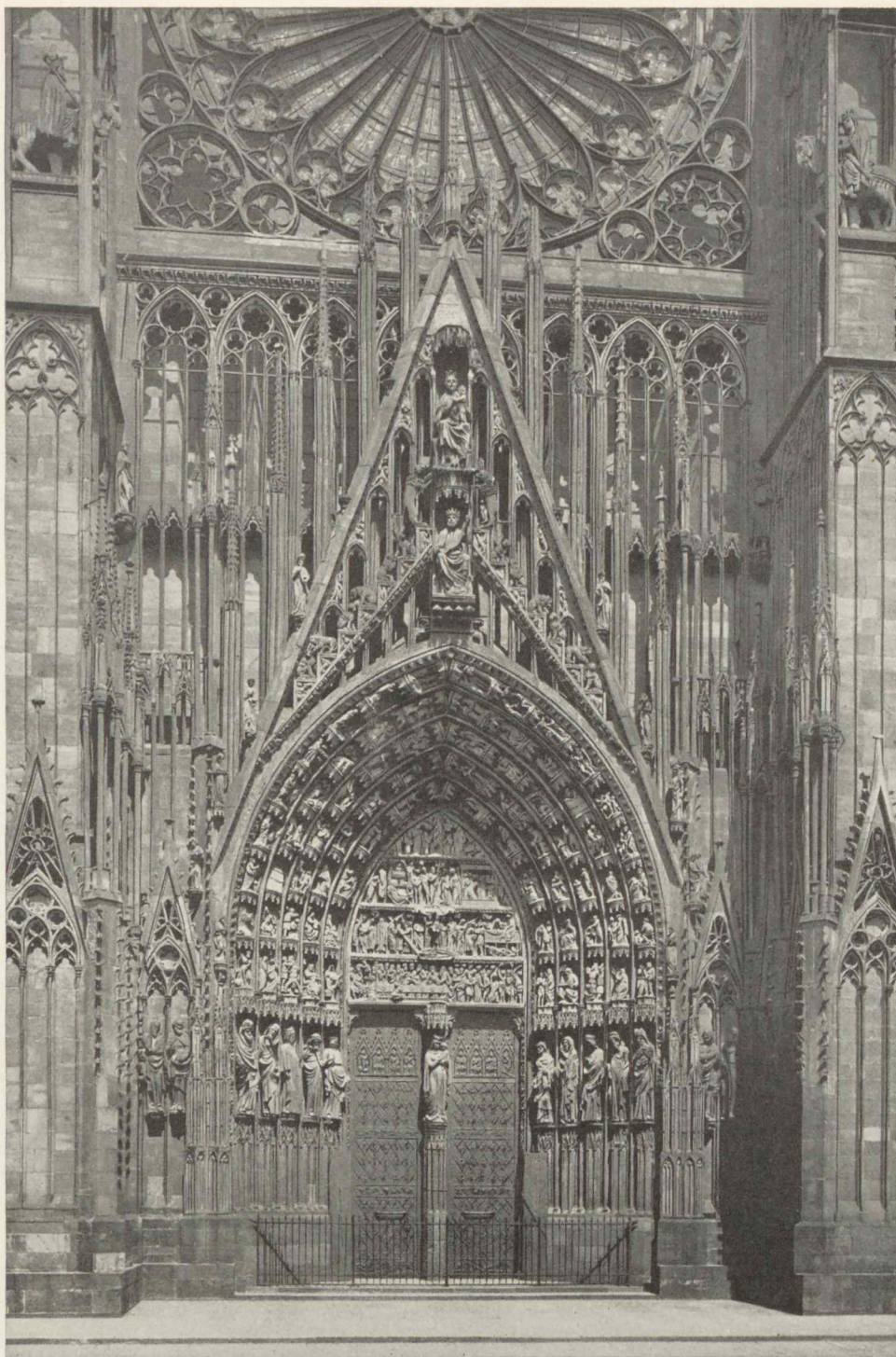


Nikolaus Eseler: Inneres von St. Georg in Dinkelsbühl. 1448—1499

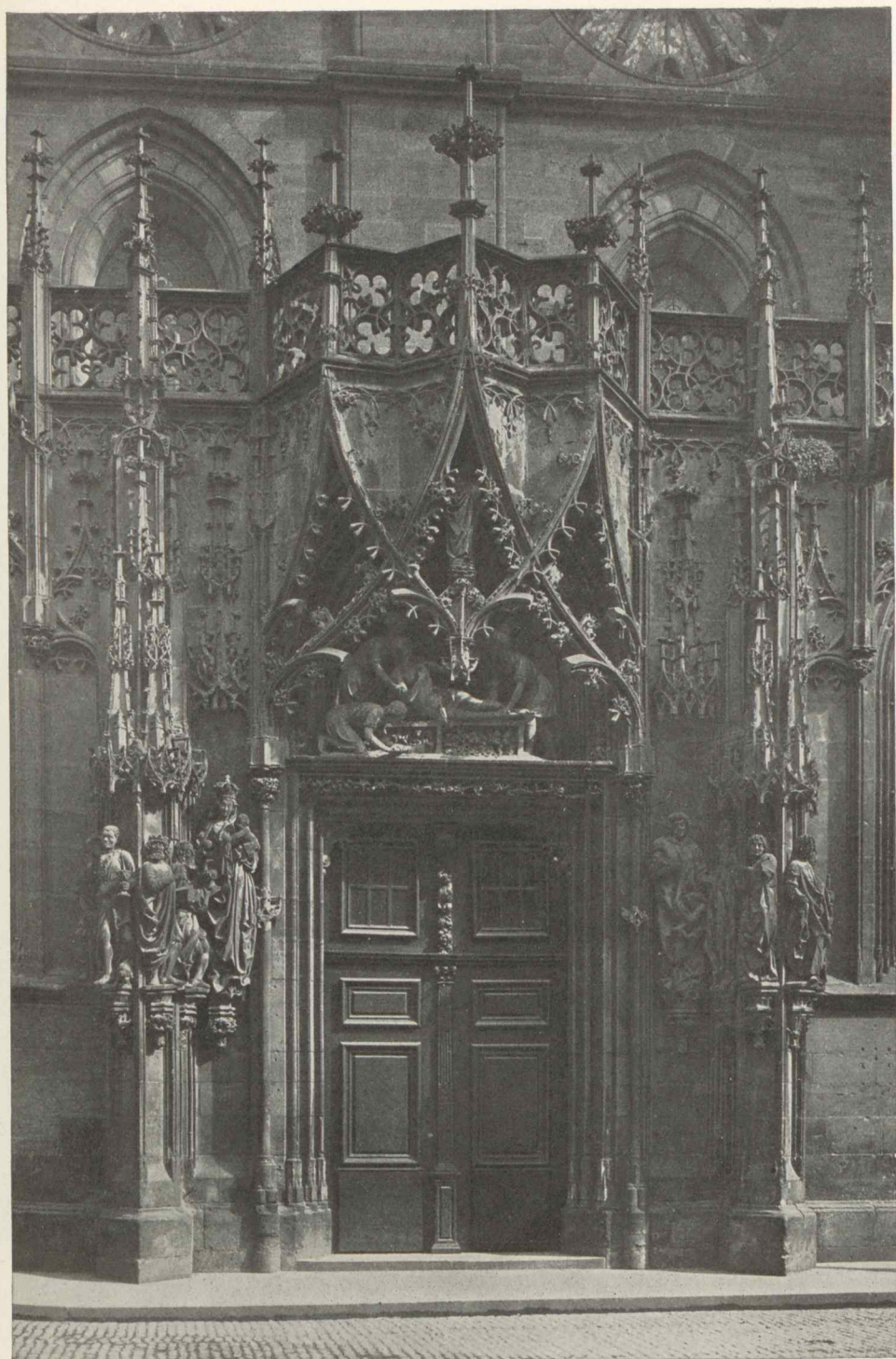


Peter von Pirna: Inneres der Marienkirche in Pirna. 1504—1546





Westportal des Straßburger Münsters. Um 1300



Jakob von Landschut: Laurentiusportal des Straßburger Münsters. Um 1500





Hans Hueber: Modell der Kirche „Zur Schönen Maria“ (Neupfarrkirche) in Regensburg. 1519.  
Regensburg, Rathaus

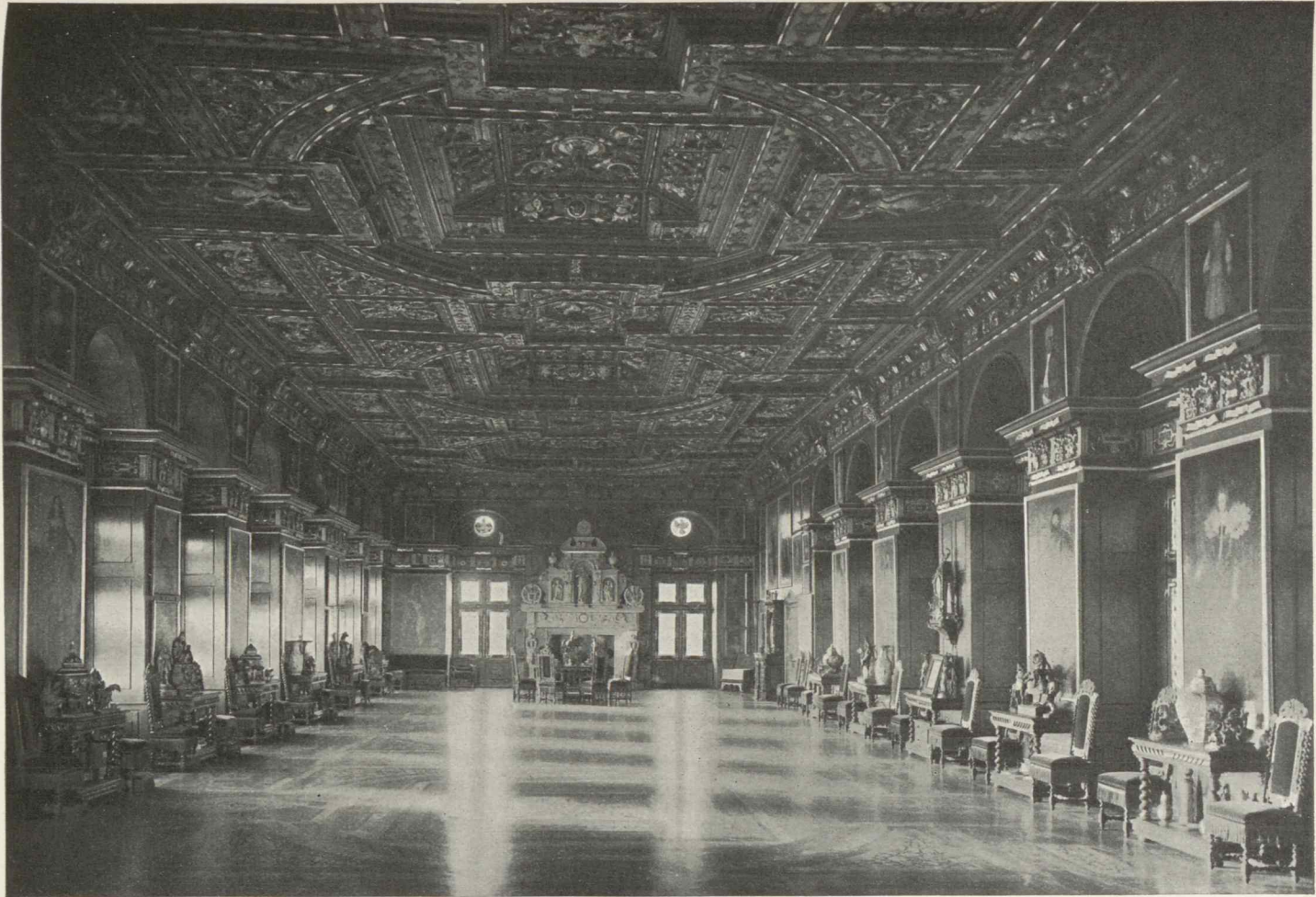


Fassade der Stadtkirche in Bückeburg. 1613



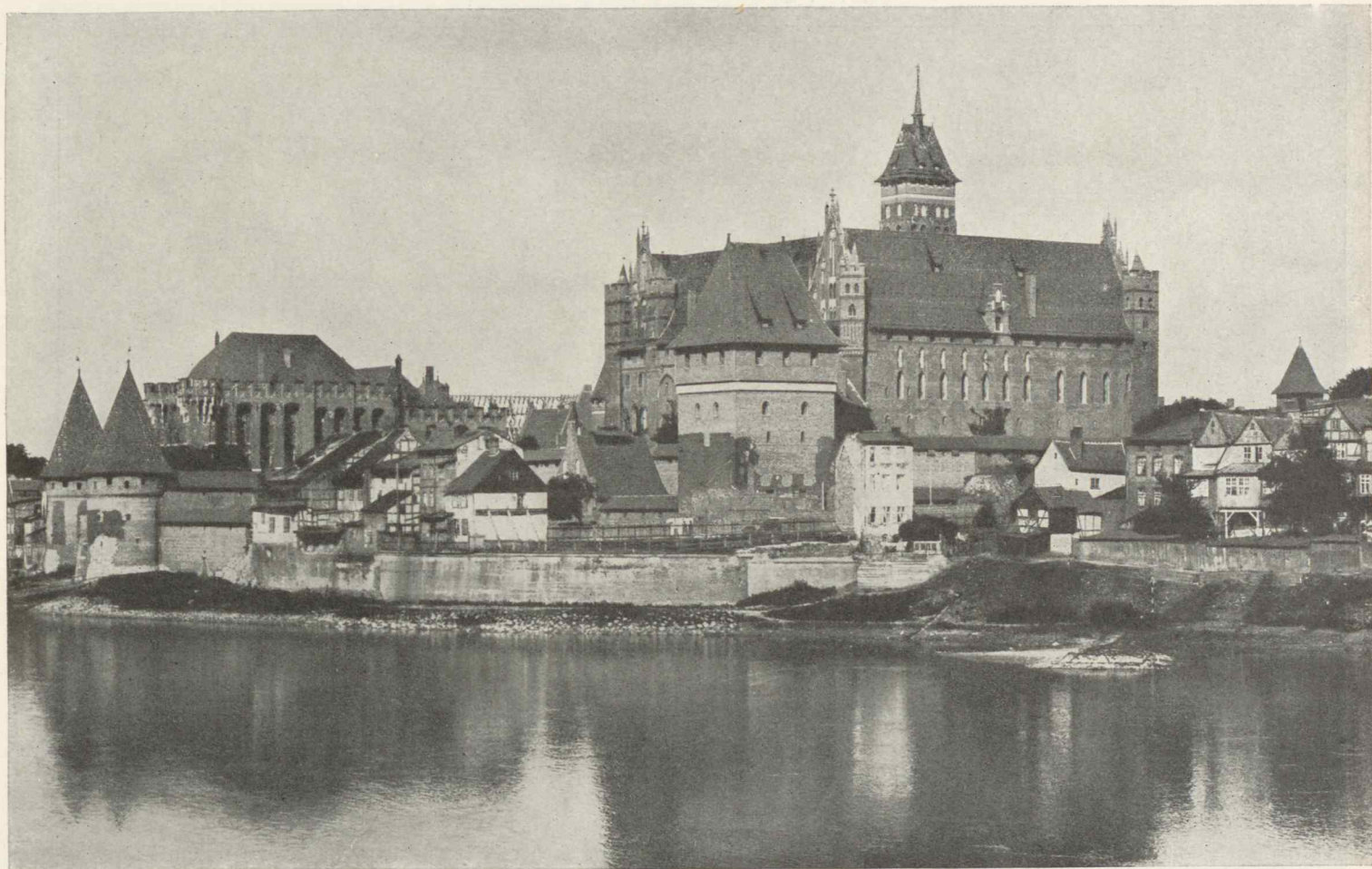


Inneres von St. Michael in München. 1583—1597



Rittersaal in Schloß Heiligenberg (Baden). Um 1580



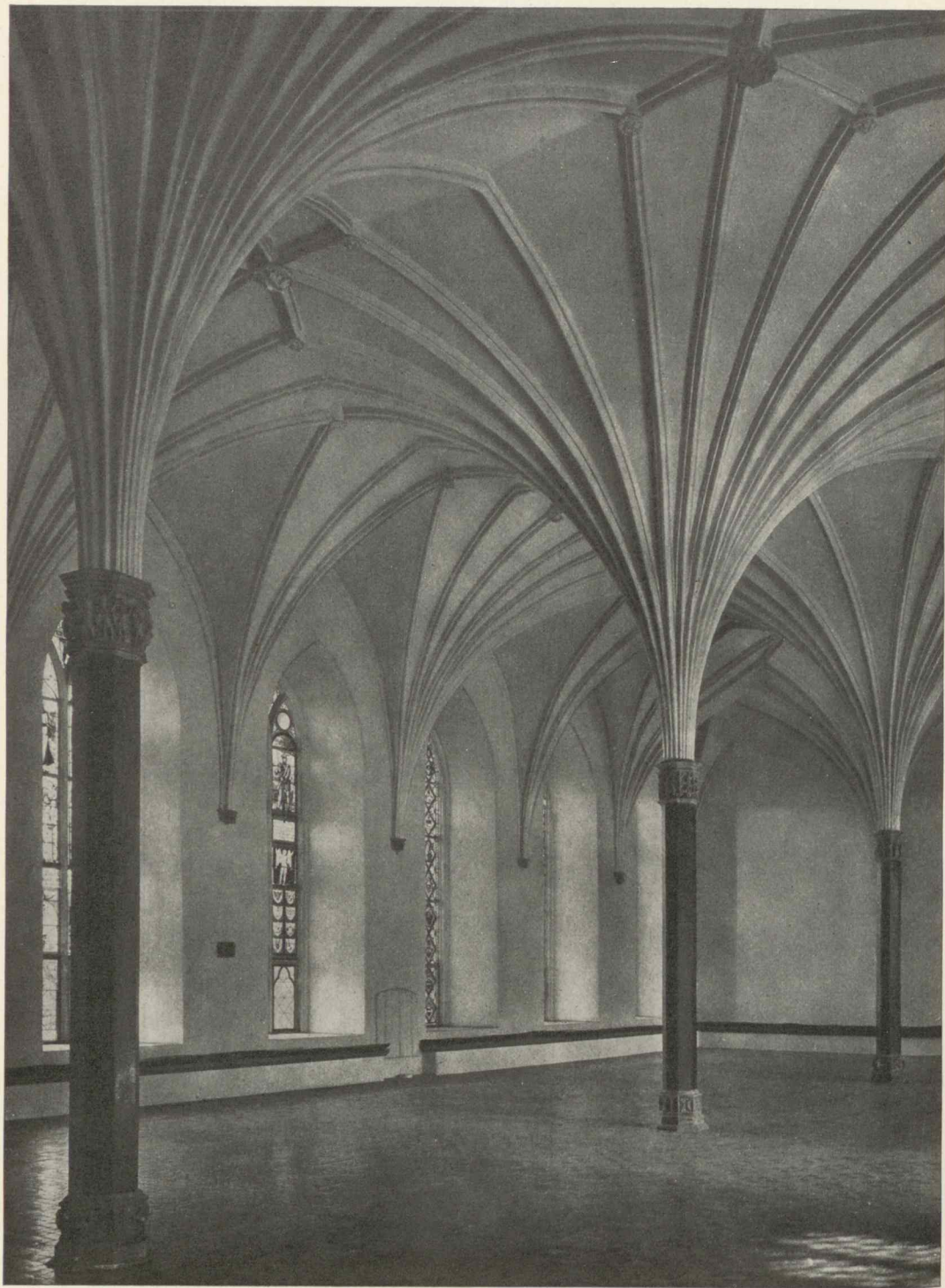


Das Deutschordensschloß in Marienburg. 13—14. Jahrh.



Georg Ridinger: Das Schloß in Aschaffenburg. 1605—1614





Großer Remter im Hochmeisterpalast der Marienburg. Um 1330

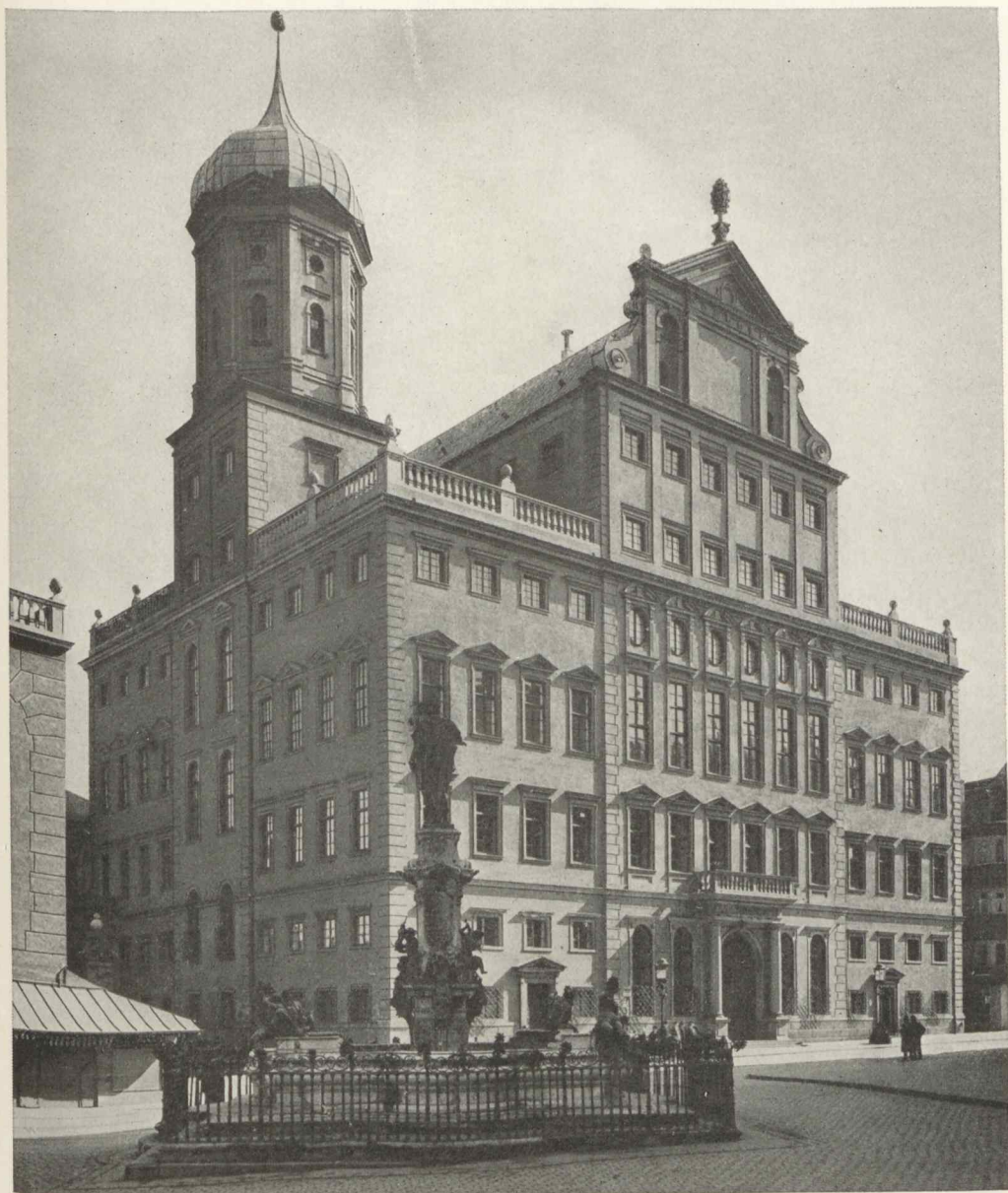


Burg Elz an der Mosel. 13.—16. Jahrh.



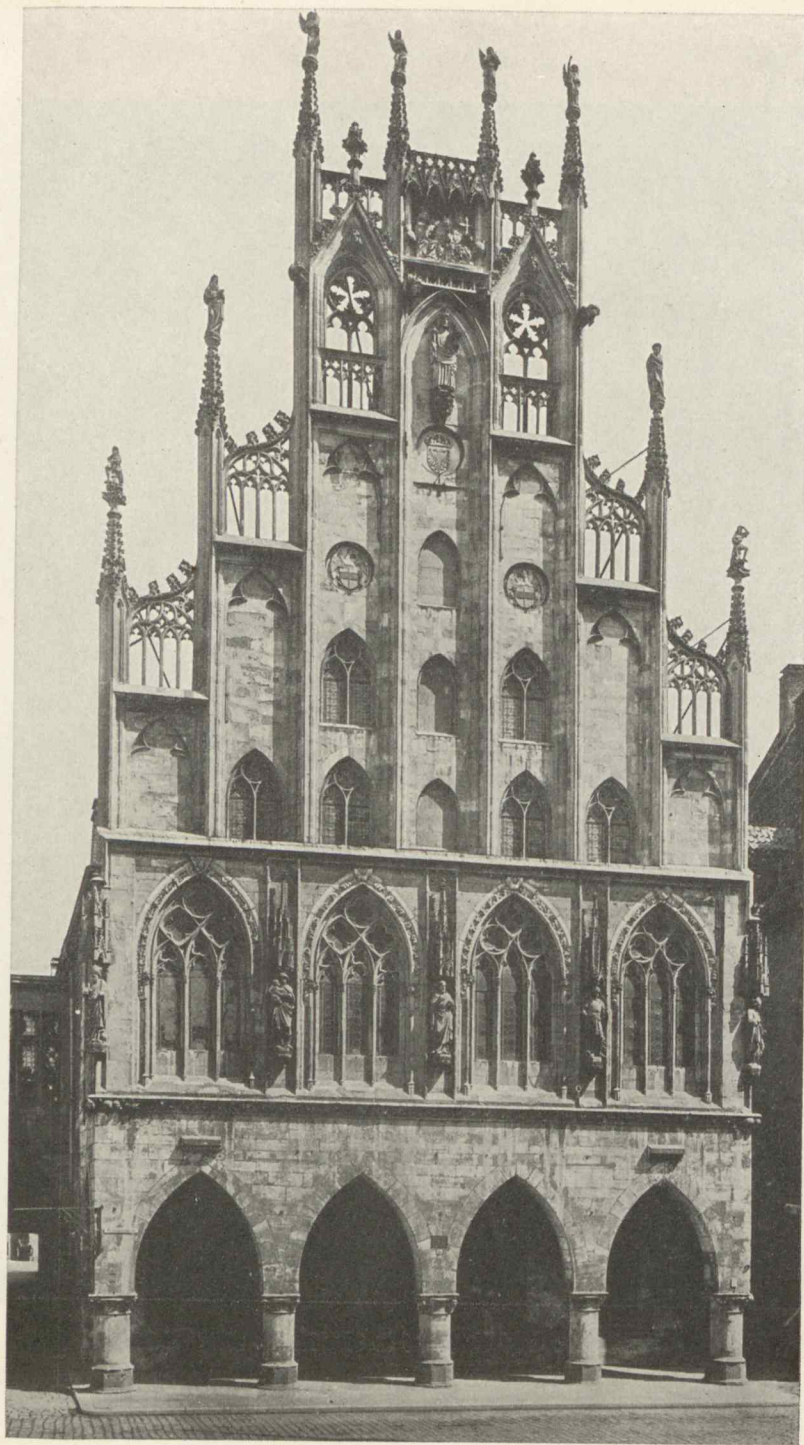


Konrad Krebs: Hoffront des Ostflügels von Schloß Hartenfels in Torgau. 1533—1535

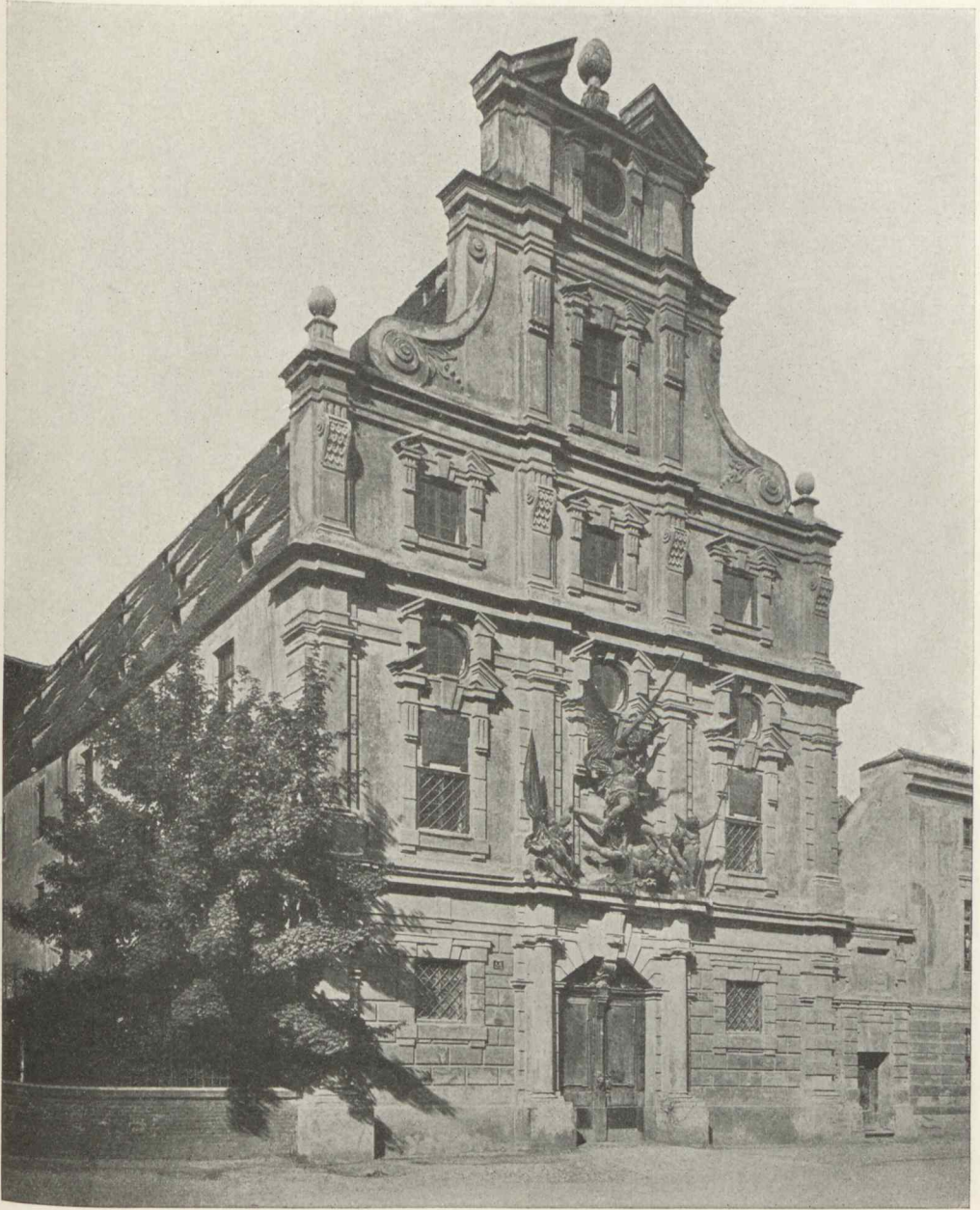


Elias Holl: Das Rathaus in Augsburg. 1615—1620





Das Rathaus in Münster. 14.—15. Jahrh.



Elias Holl: Das Zeughaus in Augsburg. 1602—1607





Das Rathaus in Paderborn. 1612—1616



Das Wedekindsche Haus in Hildesheim. 1598



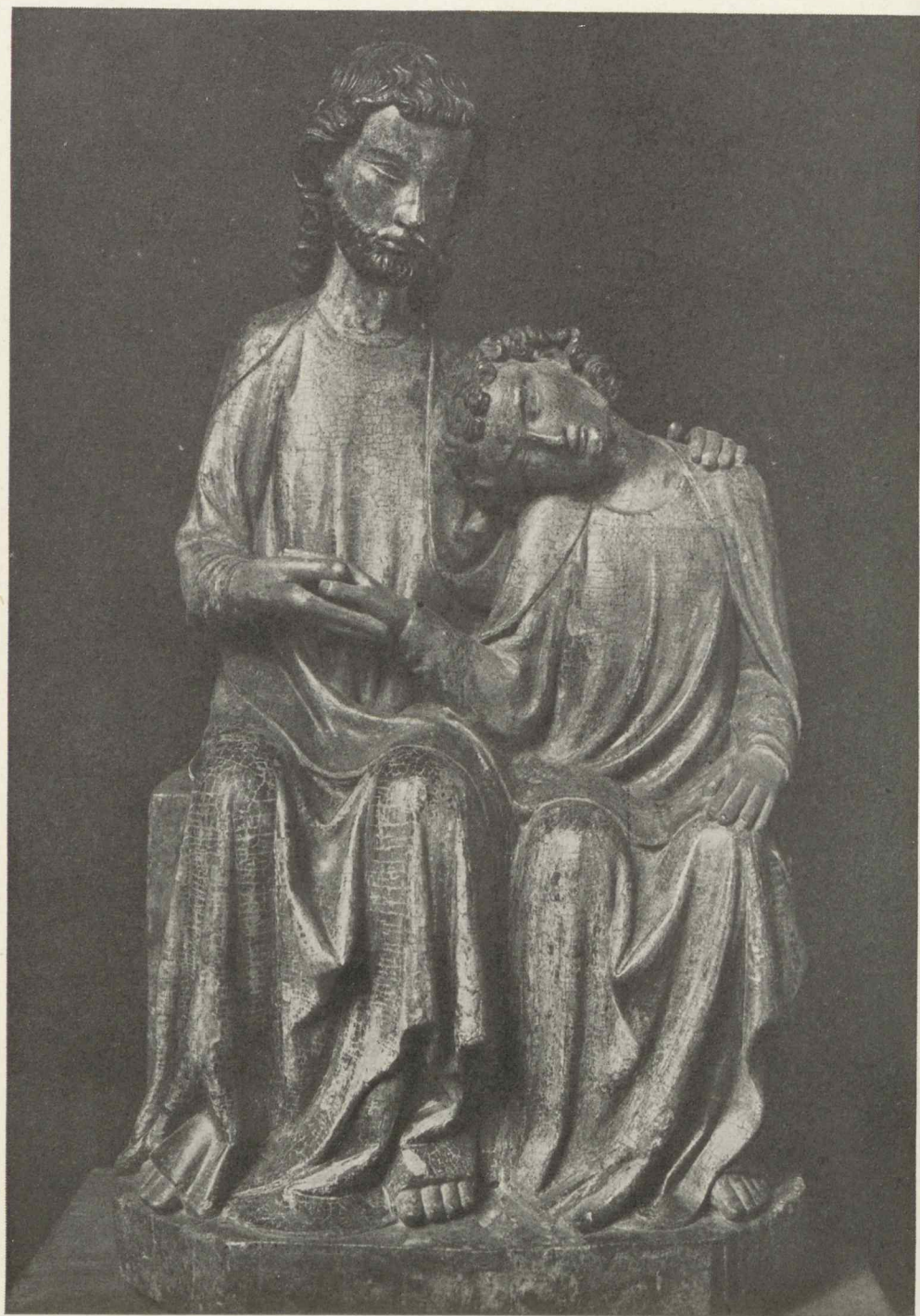


Lüder Jungfrauen an der Paradiesespforte des Domes in Magdeburg. 1245/50



Herr der Welt und einfache Jungfrau am Südwestportal des Münsters in Straßburg. Um 1300





Christus und Johannes. Holzgruppe aus Sigmaringen. Um 1320. Berlin, Deutsches Museum



Pietà. Holzgruppe aus Scheuerfeld. Um 1320. Coburg, Veste



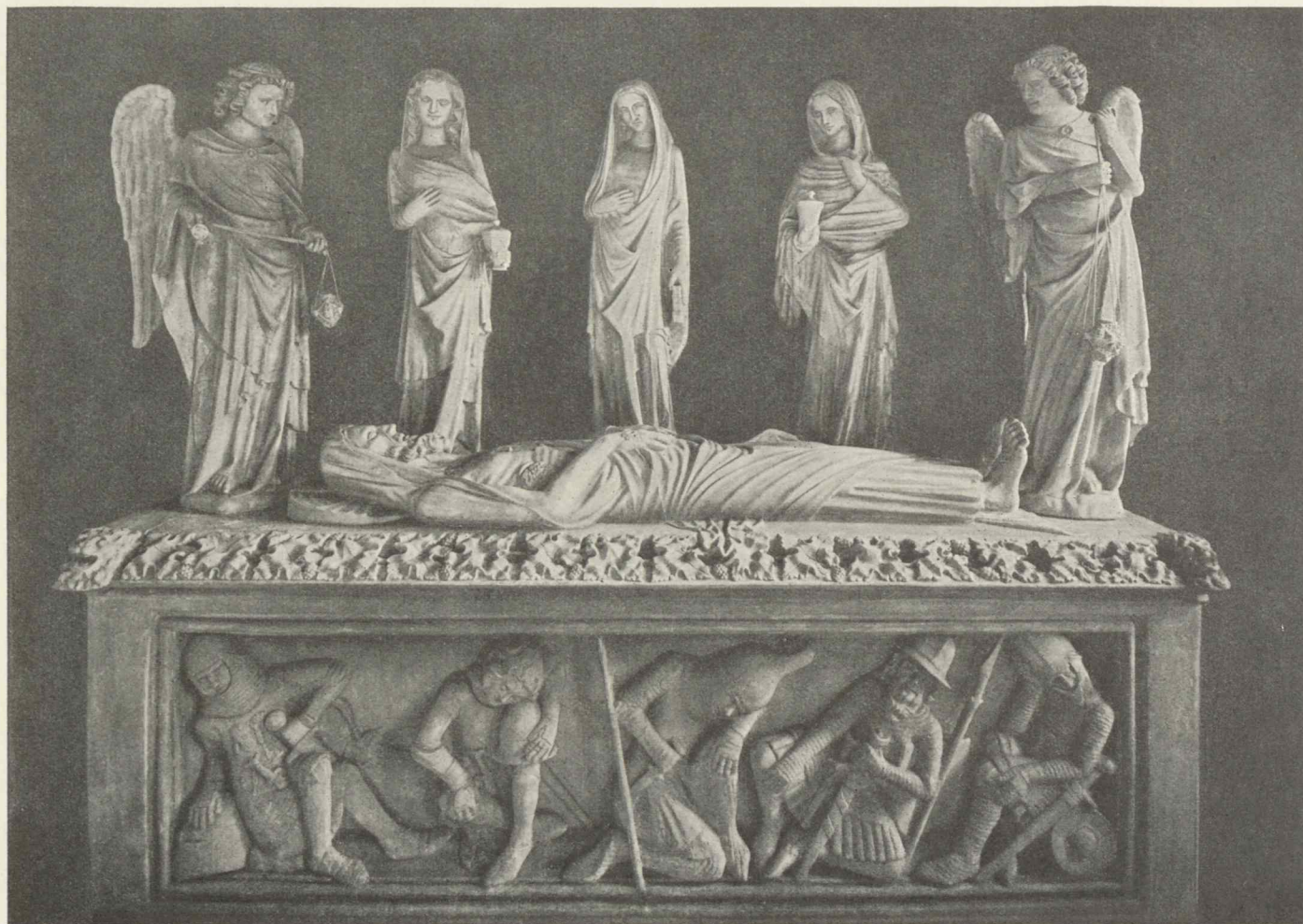


Die Verkündigung an Maria. Steinfiguren im Dom zu Regensburg. Um 1280



Die Apostel Jacobus und Andreas. Pfeilerfiguren im Chor des Kölner Domes. Um 1320





Das Heilige Grab im Freiburger Münster. Stein. Um 1340



Die Berufung des heiligen Severus zum Bischof. Steinrelief am Sarkophag des Heiligen in der Severikirche zu Erfurt. Um 1365



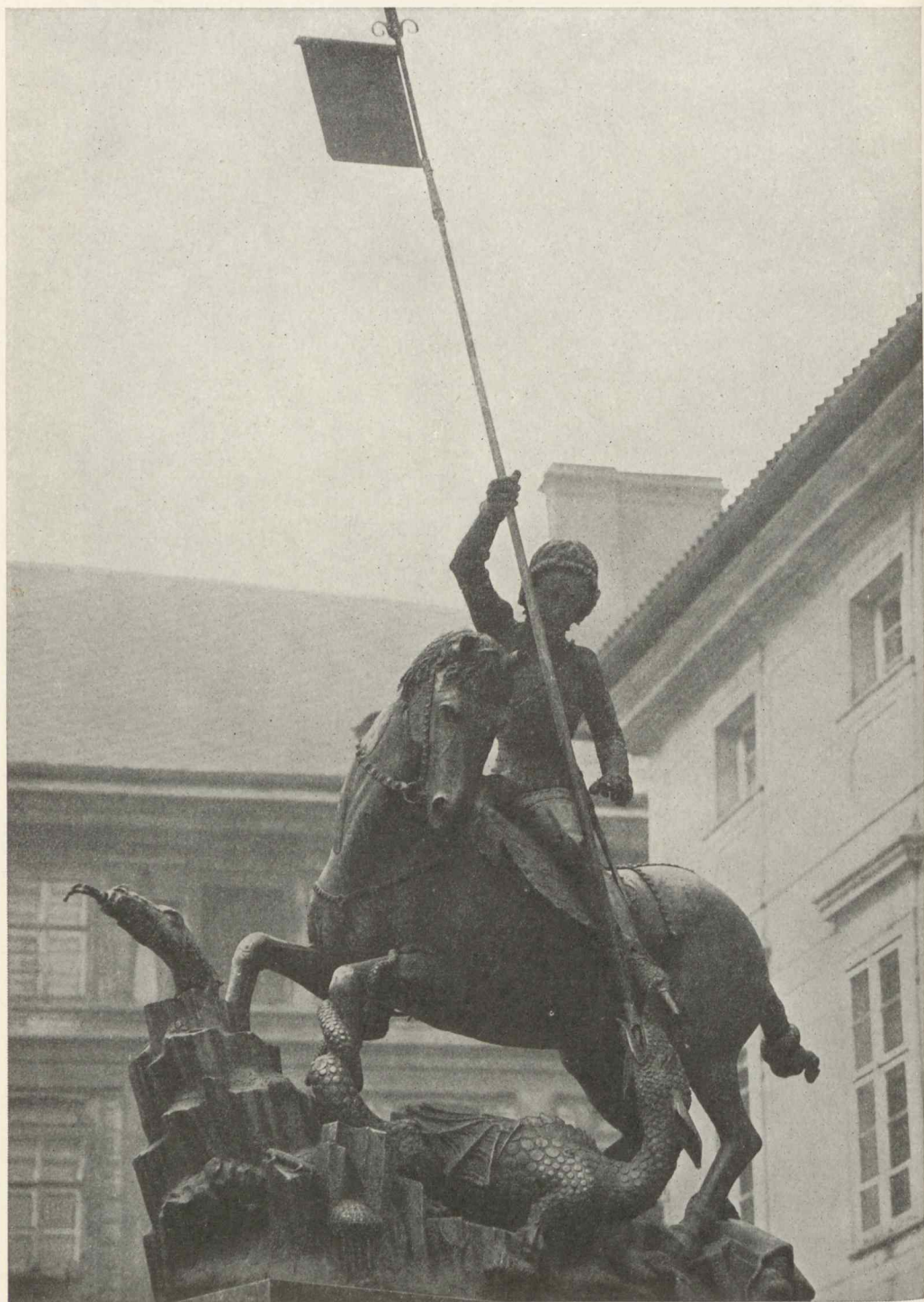


Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dom. 1352

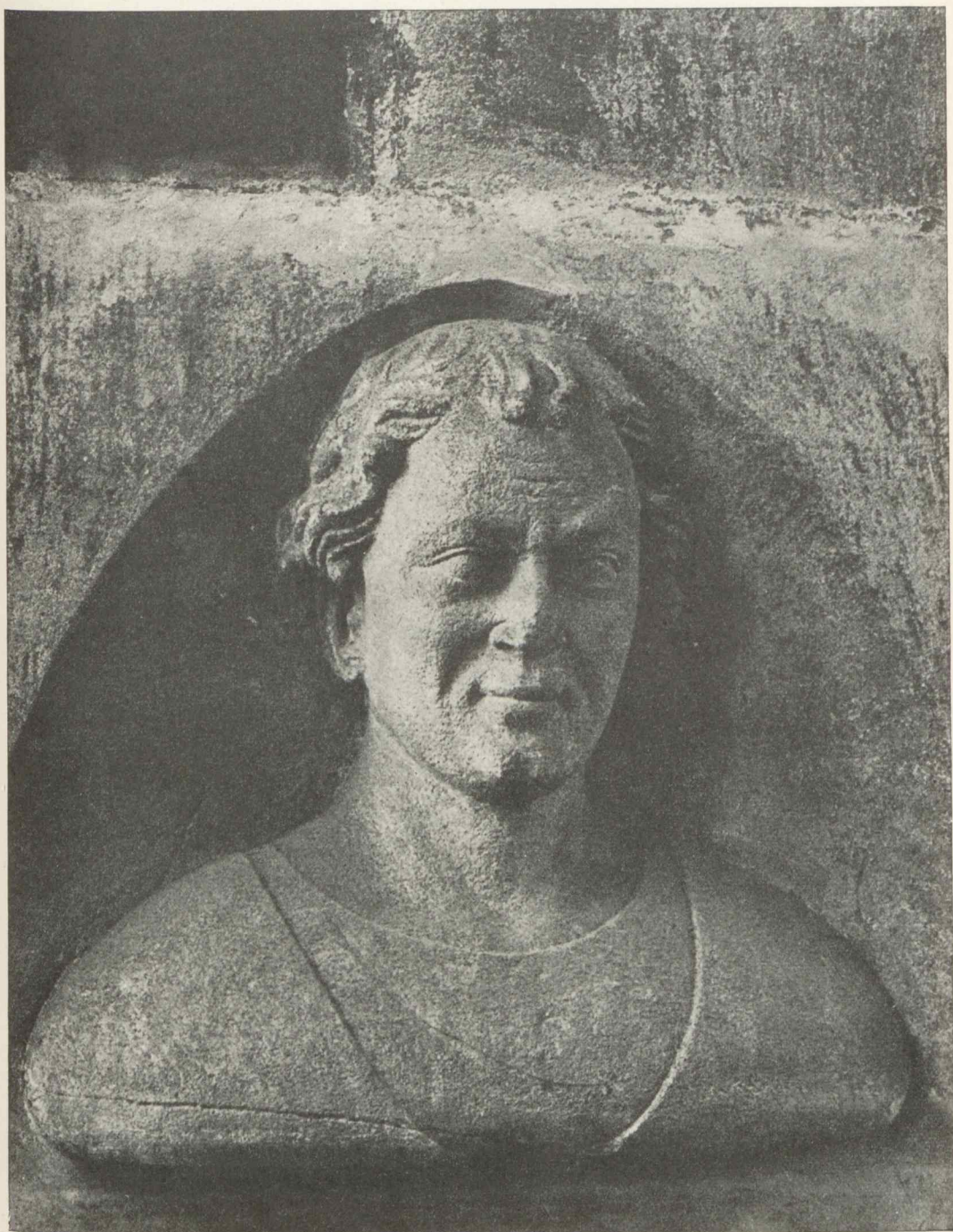


Grabmal König Ottokars I. im Prager Dom. 1377



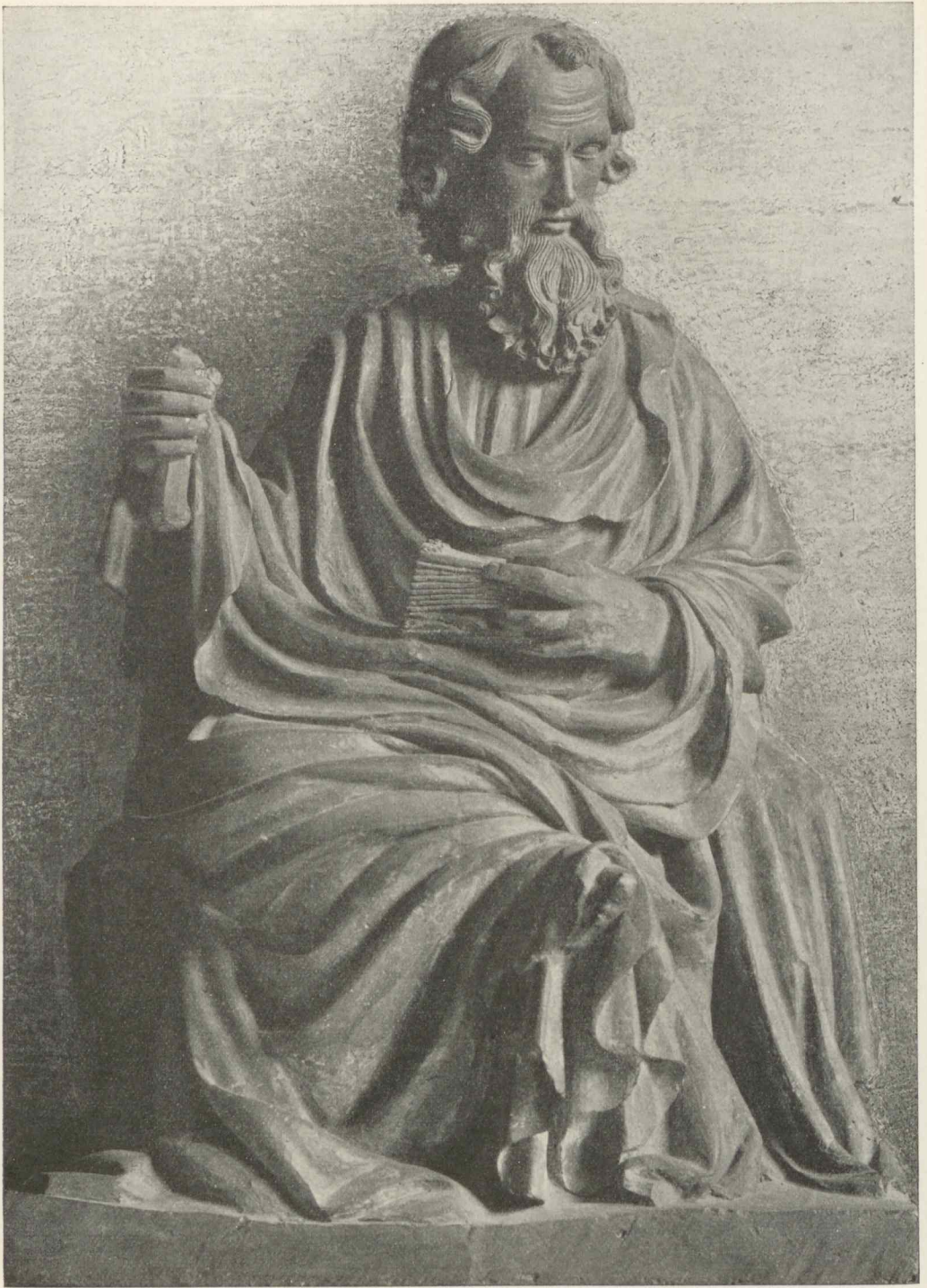


Georg und Martin von Klausenburg: Denkmal des heiligen Georg im Hofe des Prager Hradschin  
Bronze. 1373



Büste des Andreas Kotlík am Triforium des Prager Domchores. 1379/93



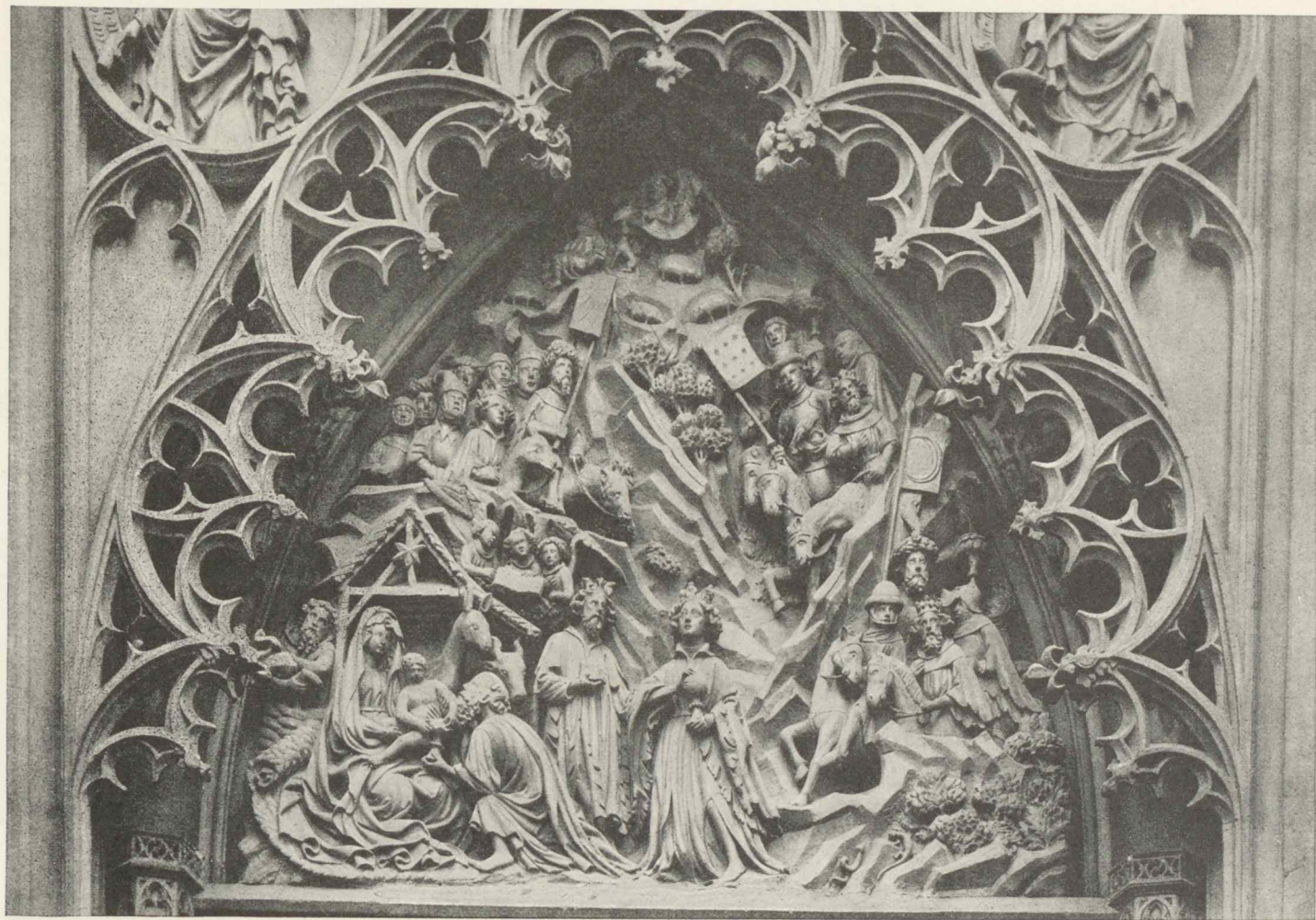


Apostelfigur. Terrakotta. Um 1400. Nürnberg, Germanisches Museum

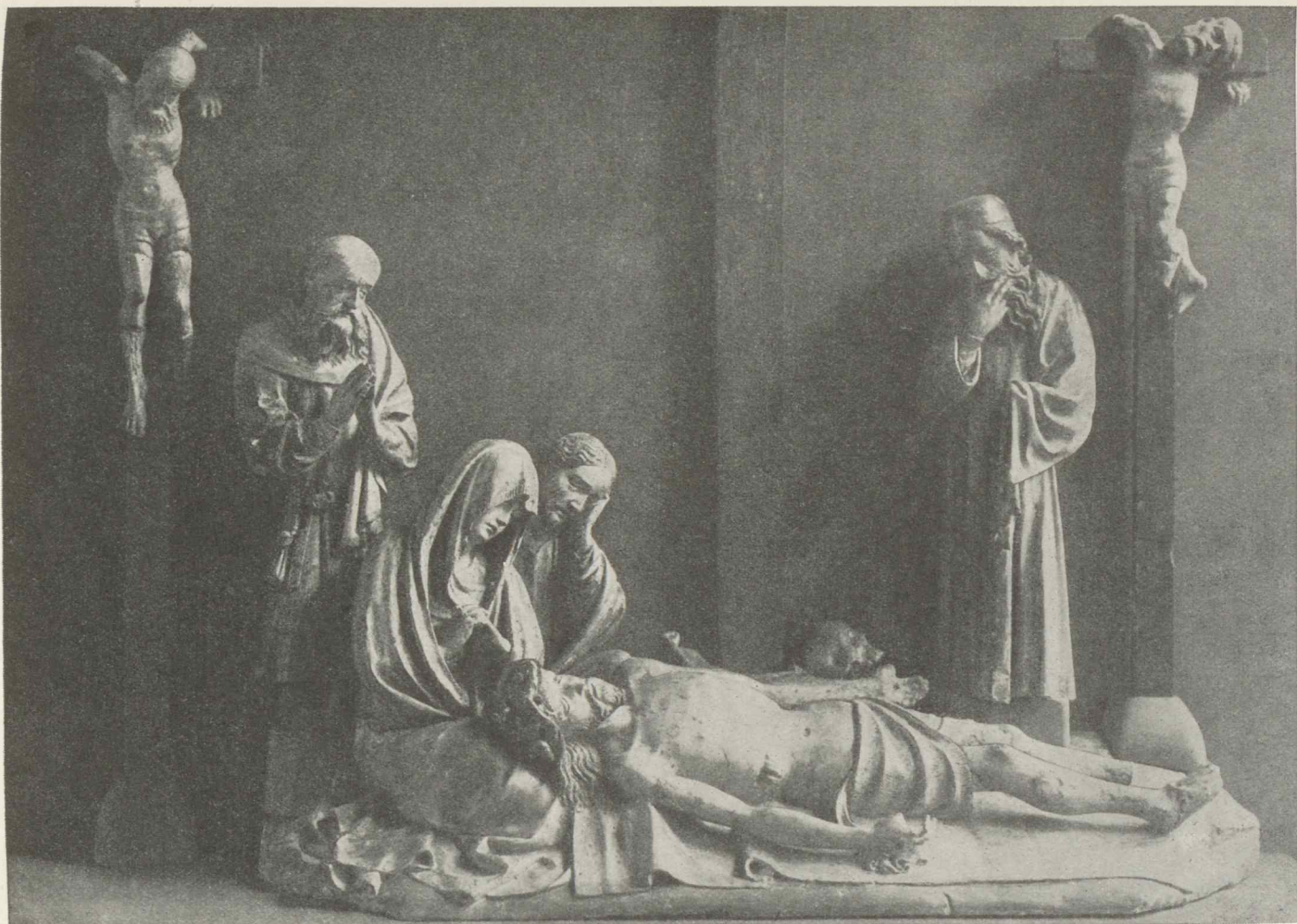


Madonna in der Reinoldikapelle der Marienkirche zu Danzig  
Kalkstein. Um 1425.



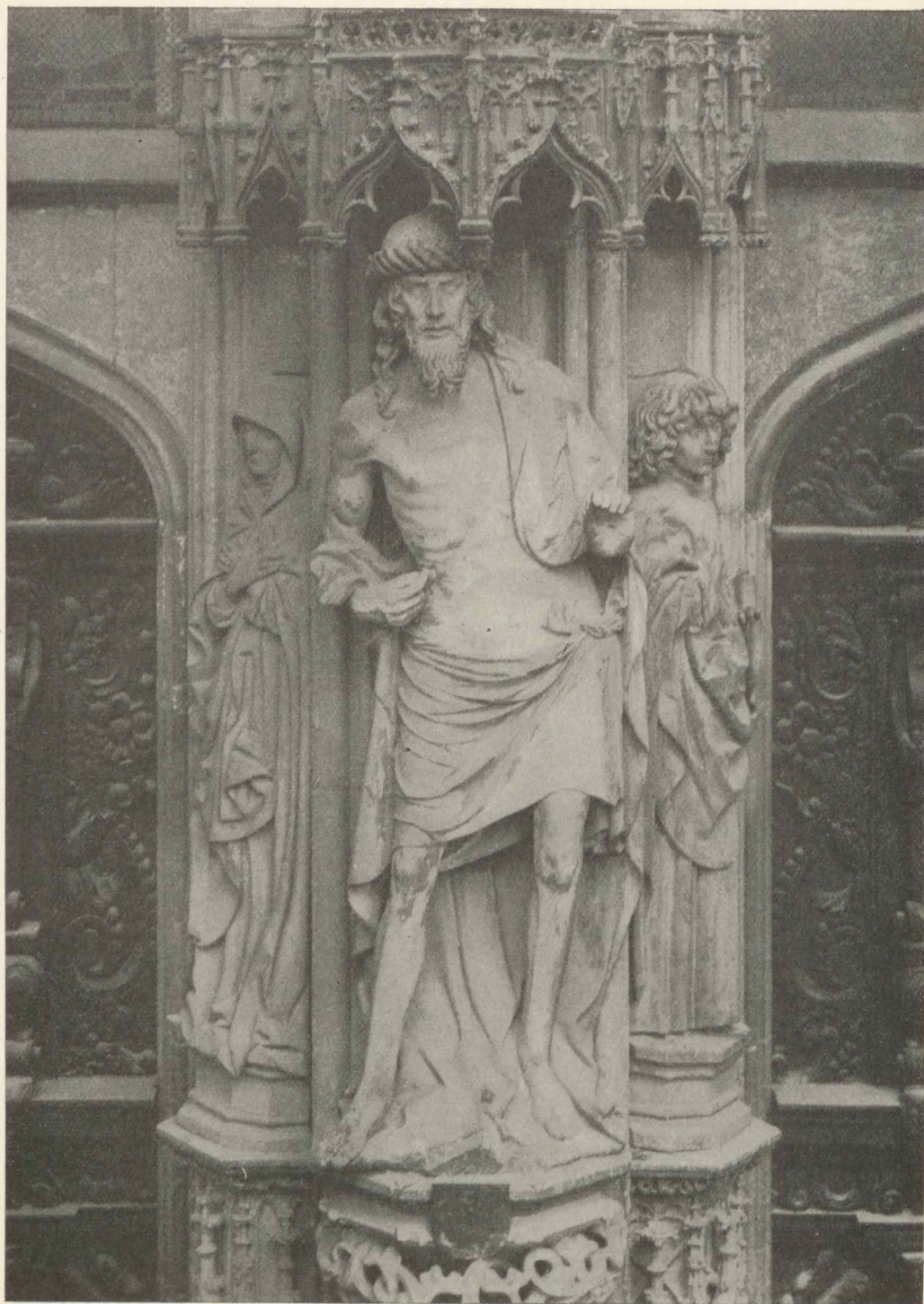


Die Anbetung der Könige. Tympanonrelief am Südostportal der Liebfrauenkirche in Frankfurt a. M. Um 1430



Die Beweinung Christi. Tongruppe aus Dernbach (Hessen). Um 1405. Limburg a. L., Diözesanmuseum





Hans Multscher: Christus als Schmerzensmann. Steinfigur in der Turmvorhalle  
des Ulmer Münsters. 1429



Hans Multscher: Grabplatte Herzog Ludwigs des Gebarteten  
Steinmodell. 1435. München, Bayerisches Nationalmuseum



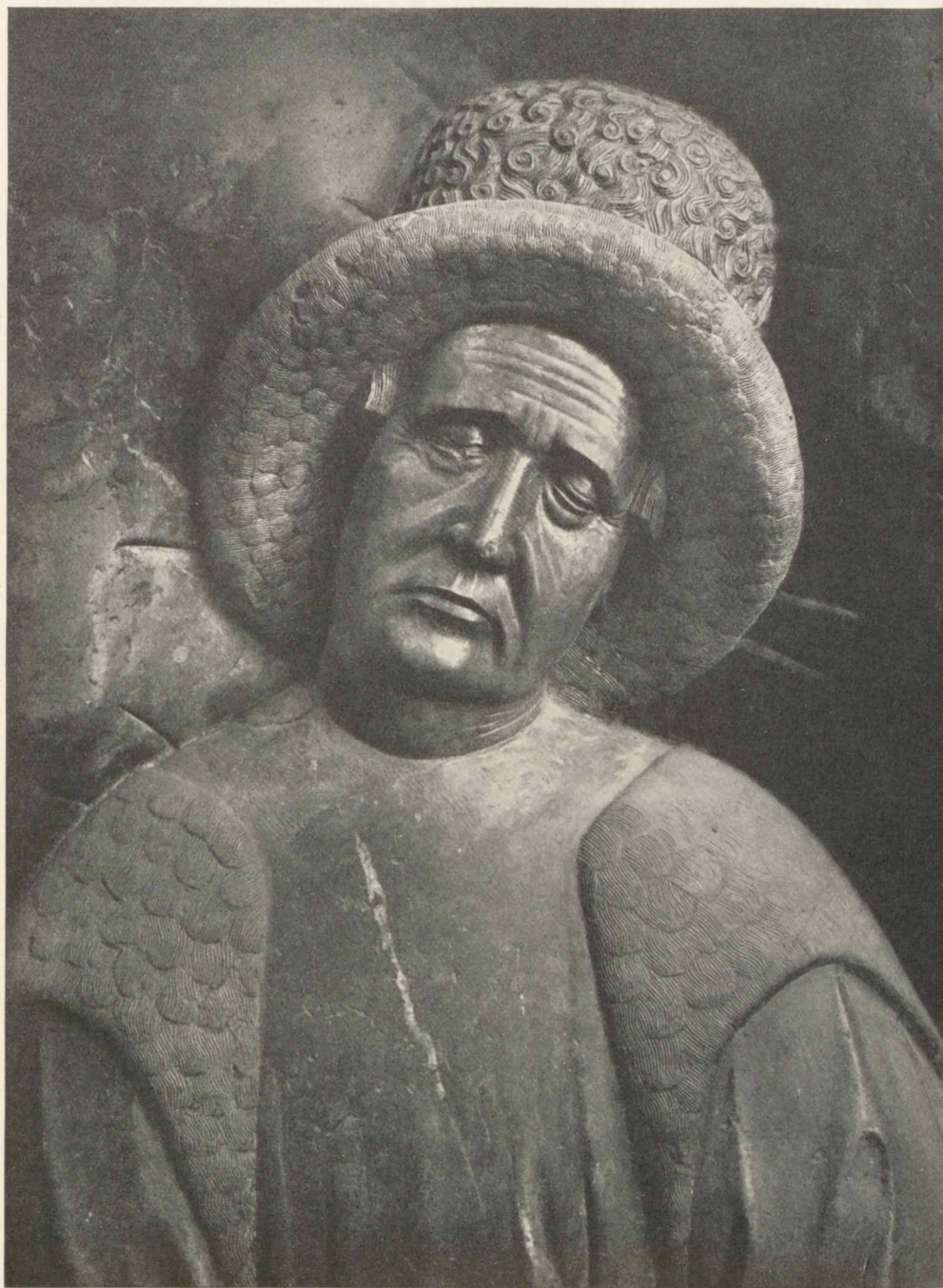


Jakob Raschauer: Madonna vom Hochaltar des Domes in Freising. Holz. 1443.  
München, Bayerisches Nationalmuseum



„Dangolsheimer“ Madonna. Holz. Um 1480. Berlin, Deutsches Museum  
(Wahrscheinlich aus Kloster Schwarzach bei Baden-Baden)



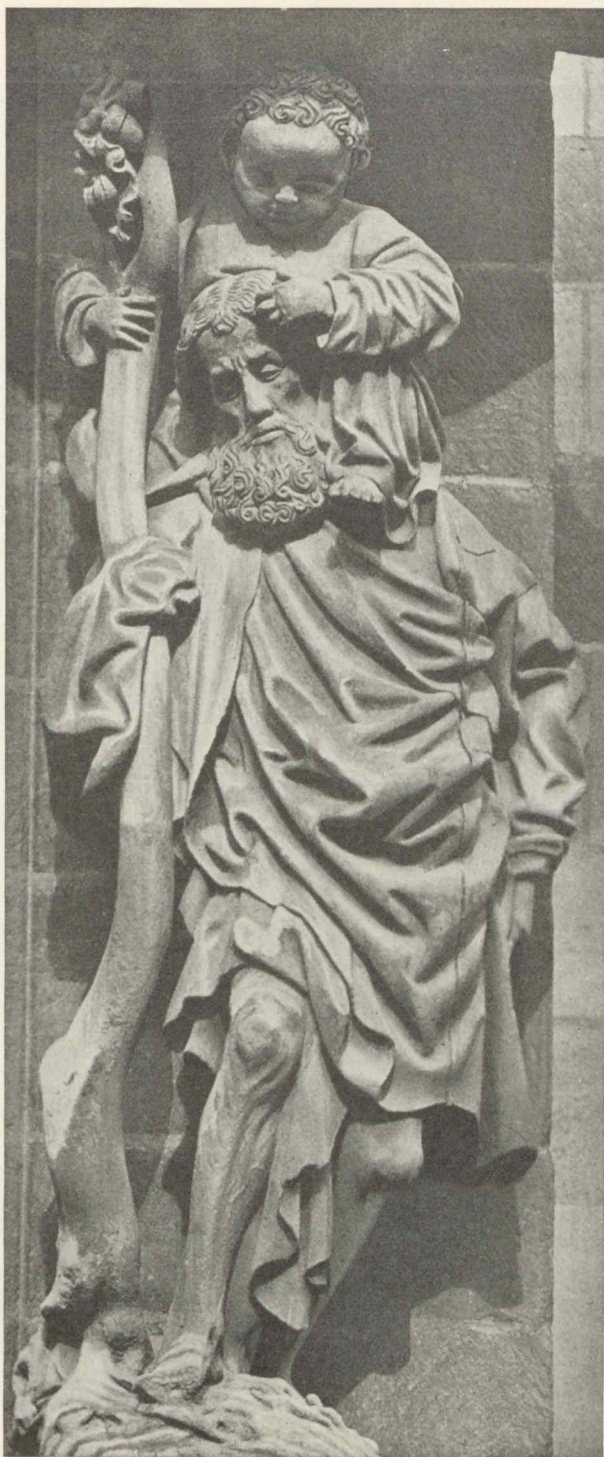


Grabmal des Rats Herrn Ulrich Rastemayr in St. Jakob zu Straubing. Um 1430.  
(Ausschnitt)



Kopf des Christophorus vom Hochaltar der Kirche in Reifermarkt (Oberösterreich)  
1480/90



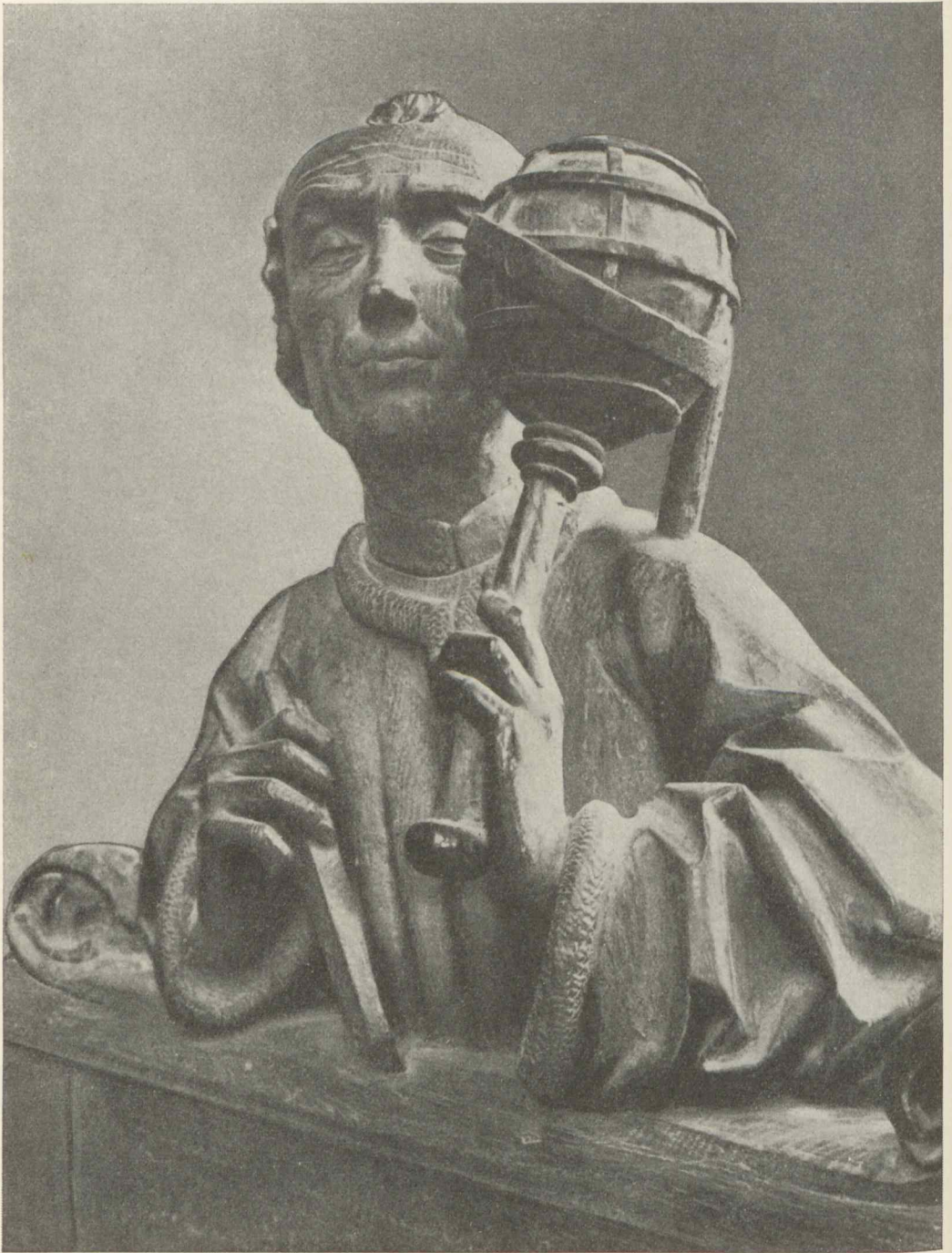


Schlüsselhelderischer Christophorus von der Nürnberger  
Sebalbuskirche. 1442. Nürnberg, Germanisches Museum



Grabplatte des Jörg Truchseß von Waldburg in der Stiftskirche zu Waldsee (Württemberg)  
Bronze. 1467





Jörg Syrlin: Holzbüste des Ptolemäus am Chorgestühl des Ulmer Münsters. 1469/74

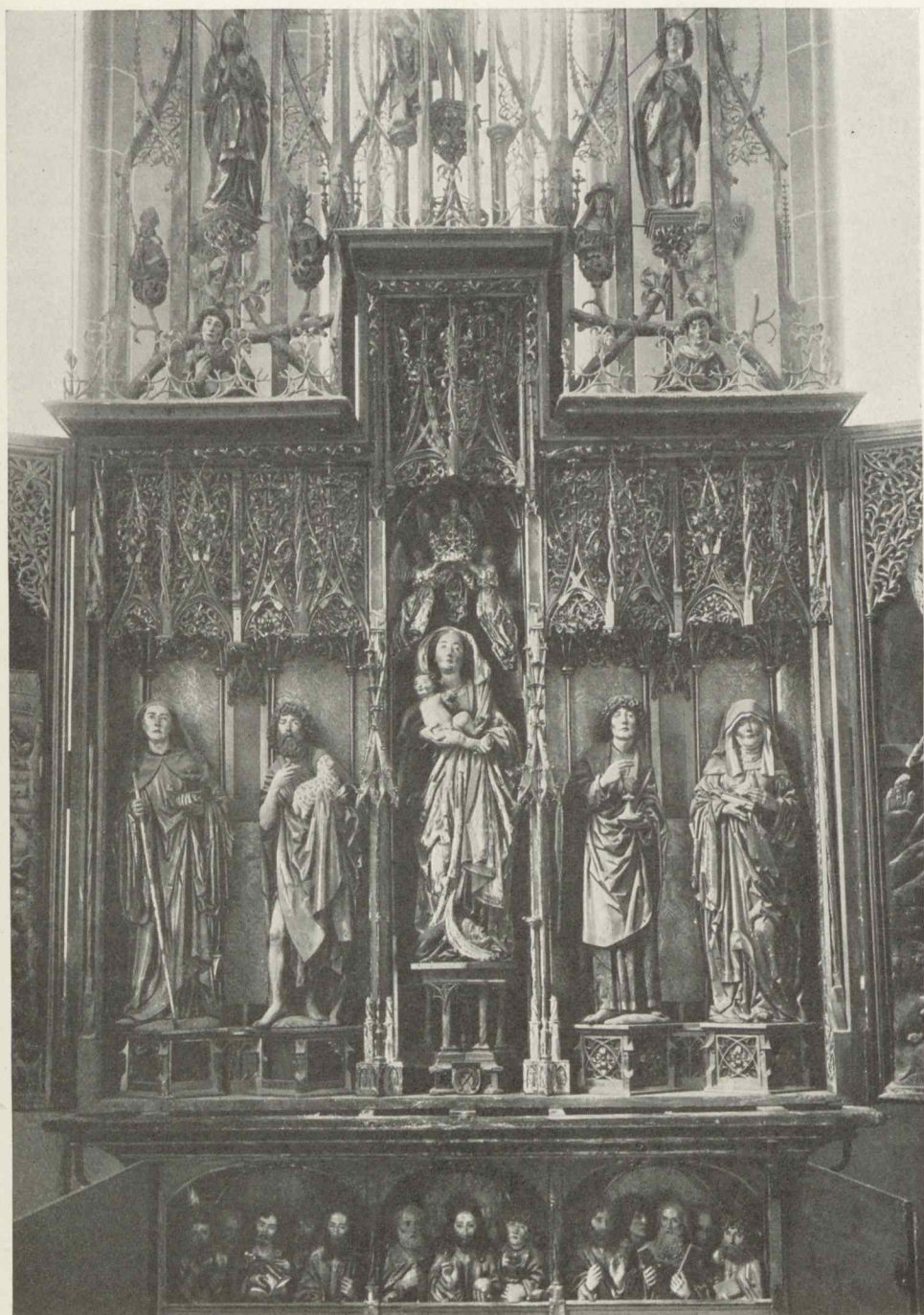


Anton Pilgram: Selbstbildnis an der Kanzel von St. Stephan in Wien. Stein. 1512





Inneres der Wallfahrtskirche St. Wolfgang (Salzkammergut). 1430—1477.  
Im Hintergrunde der Marienaltar von Michael Pacher

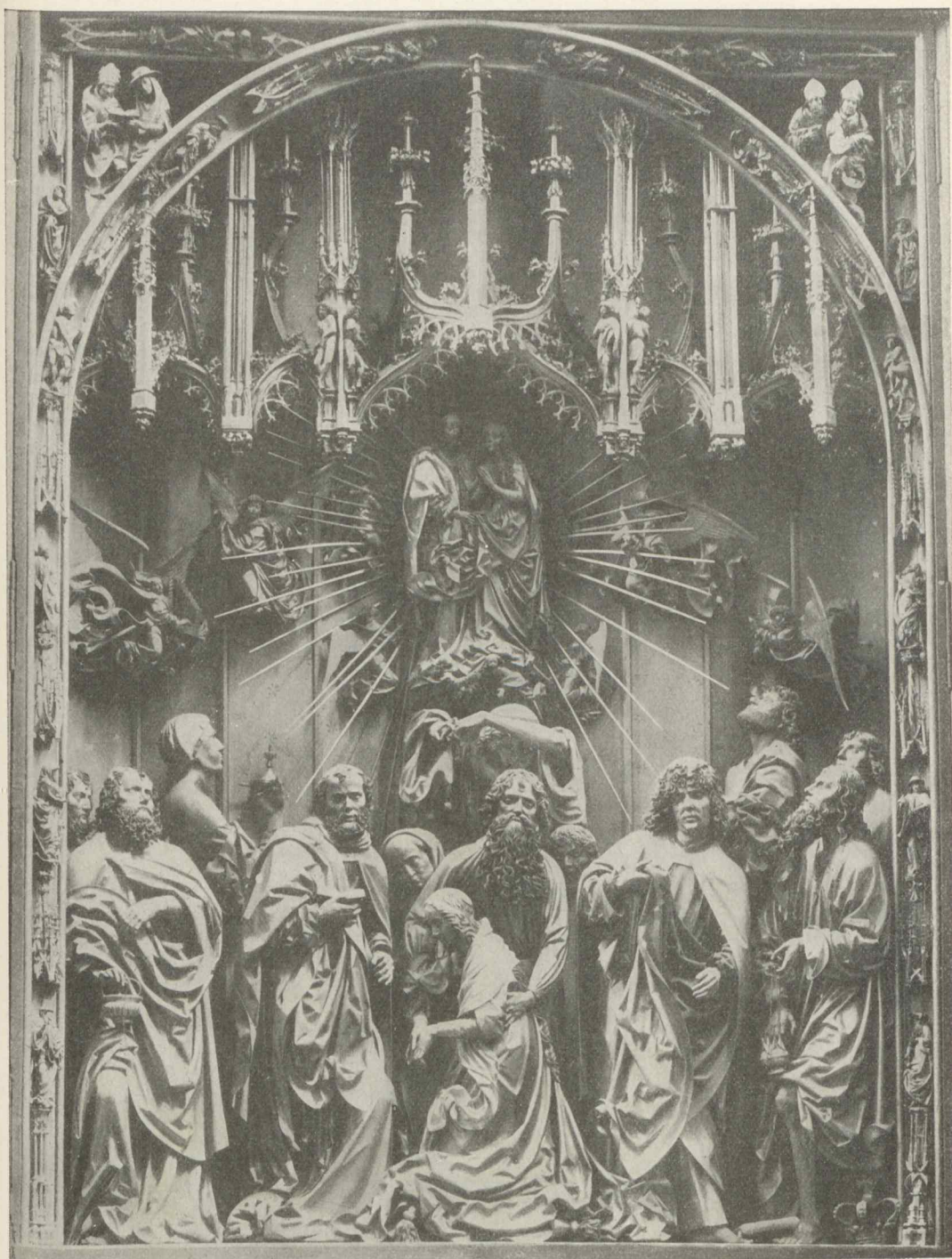


Gregor Erhart (?): Hochaltar der Klosterkirche in Blaubeuren (Württemberg). 1493—1494





Michael Pacher: Die Krönung Mariae. Mittelgruppe des Hochaltarschreines von St. Wolfgang.  
1471—1481

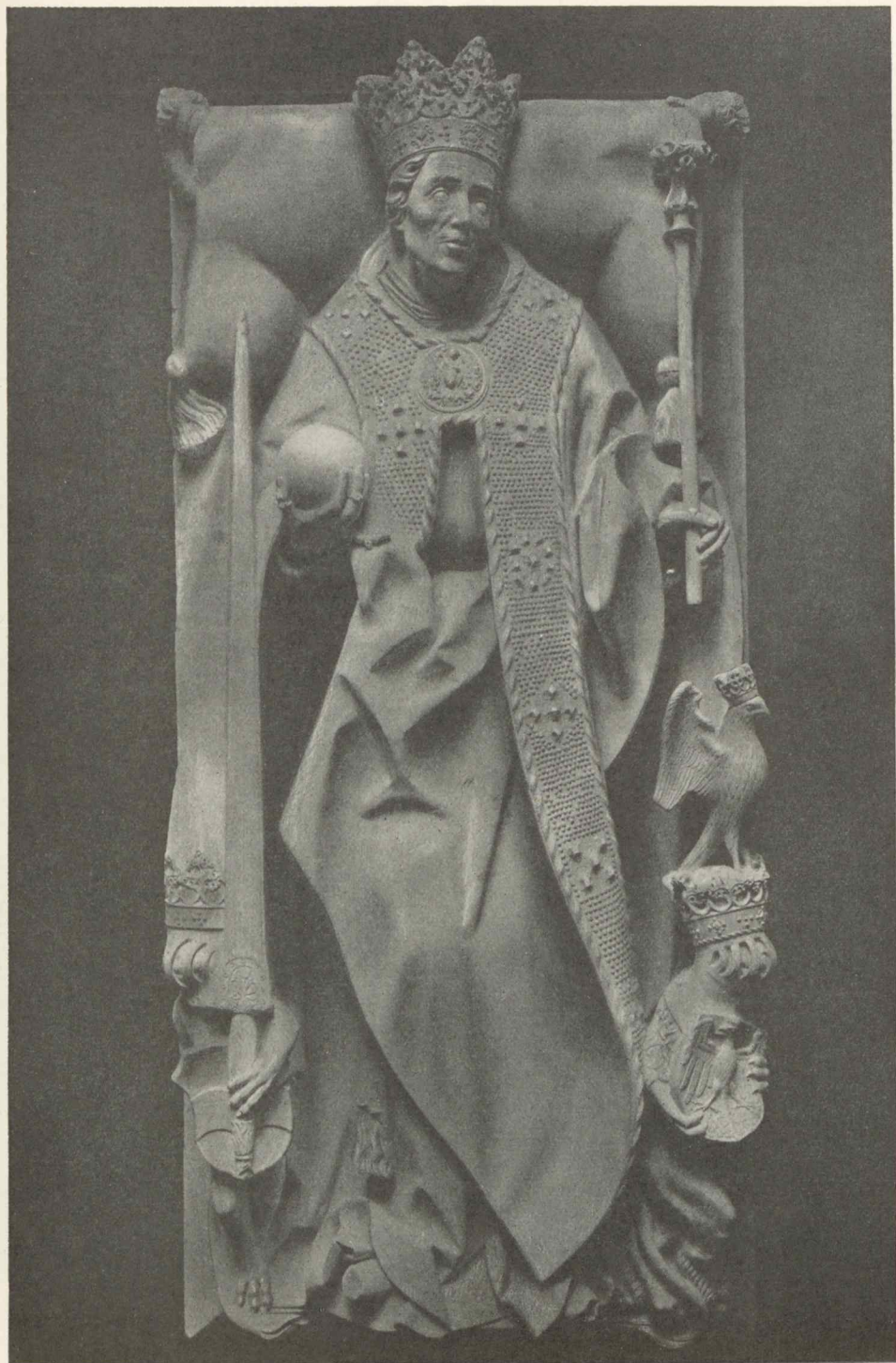


Veit Stof: Der Tod Mariae. Hochaltarschrein der Marienkirche in Krakau. 1477—1489



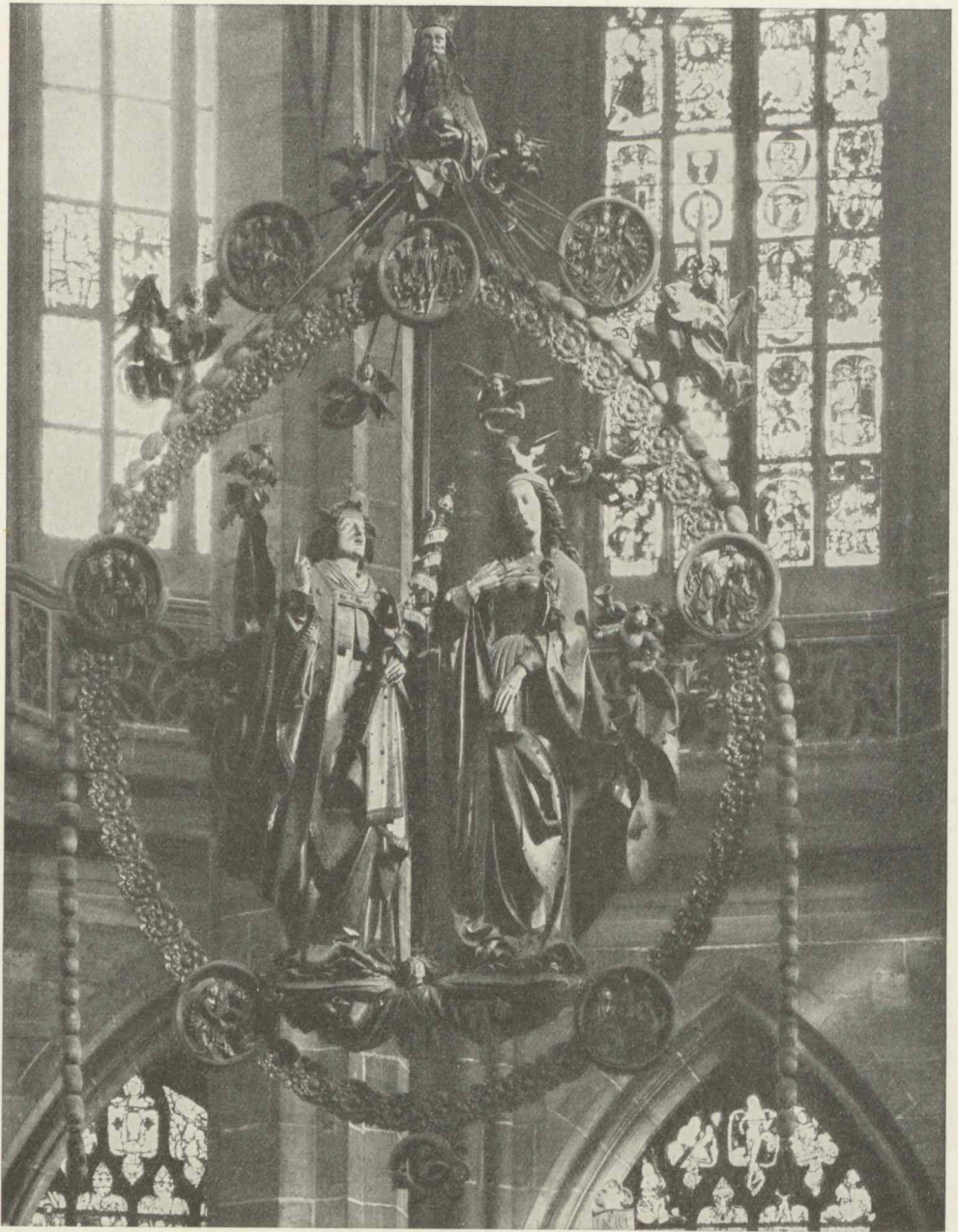


Veit Stof: Kopf des Johannes vom Krakauer Marienaltar. 1477—1489

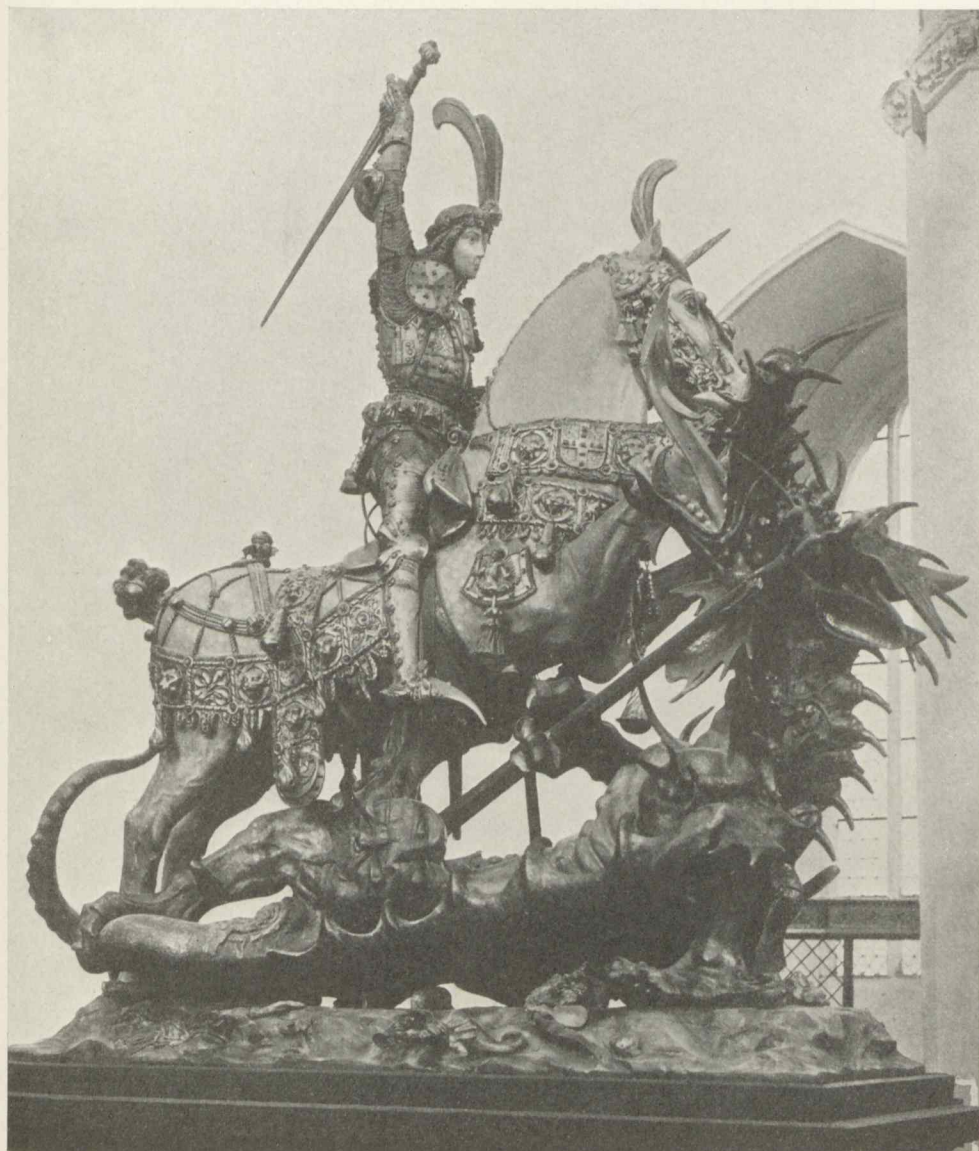


Veit Stof: Marmorgrabplatte König Kasimirs IV. im Dom zu Krakau. 1492





Veit Stoss: Der Englische Gruß im Chor von St. Lorenz zu Nürnberg. Holz. 1517/18



Bernt Notke: Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen  
Holzgruppe in der Storkyrka zu Stockholm. 1488



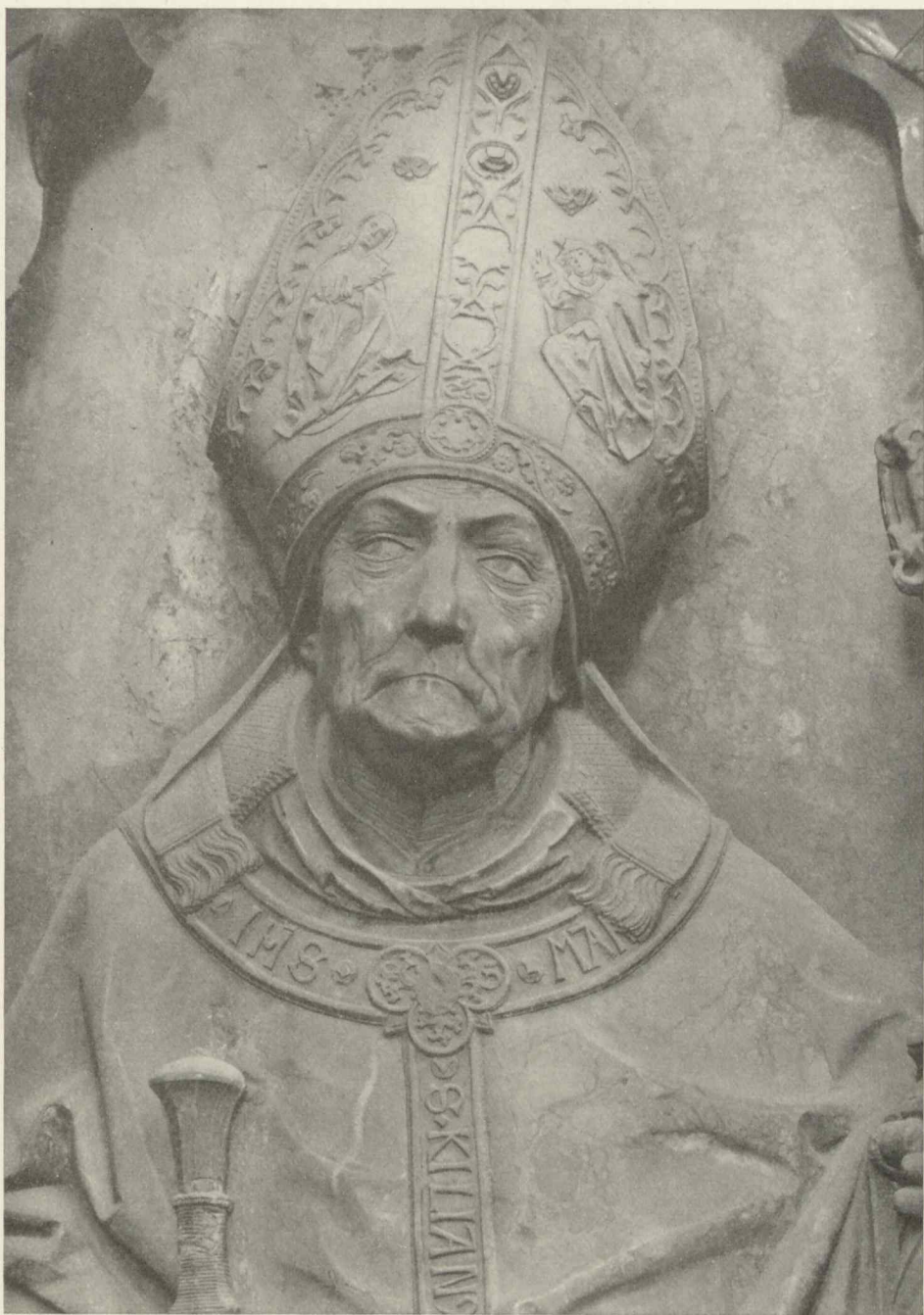


Tilman Riemenschneider: Grabmal des Rudolf von Scherenberg  
im Dom zu Würzburg. Marmor und Sandstein. 1496—1499



Tilman Riemenschneider: Mariae Himmelfahrt. Mittelschrein des Marienaltars  
in der Herrgottskirche zu Ereglingen (Württemberg). Um 1500





Tilman Riemenschneider: Kopf des Rudolf von Scherenberg von seinem Grabmal  
im Dom zu Würzburg. 1496—1499

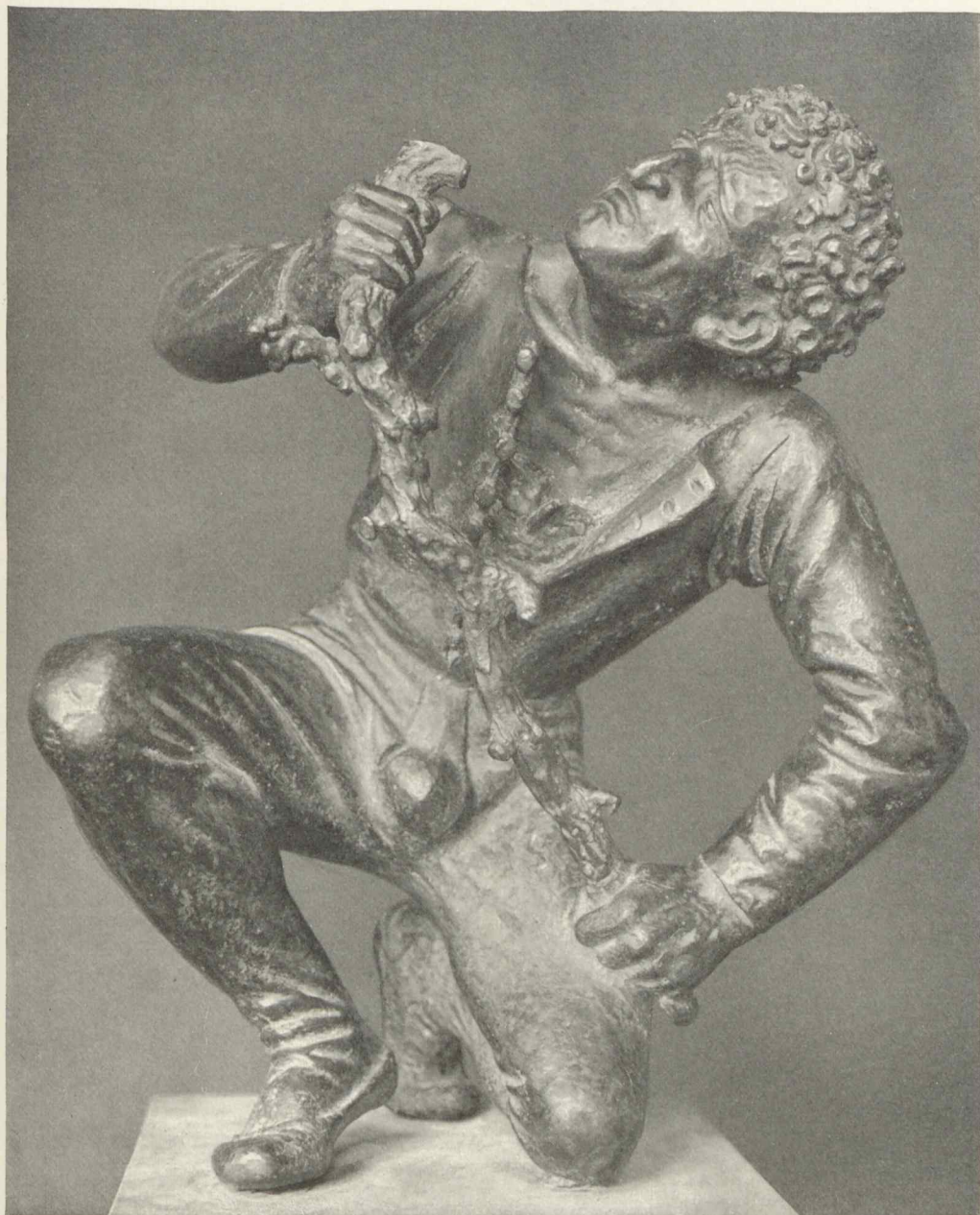


Hans Backoffen: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen im Dom zu Mainz  
1515—1517. (Ausschnitt)





Adam Kraft: Der Wagmeister. Steinrelief über dem Portal der Stadtwage in Nürnberg. 1497



Peter Vischer: Der „Istbrecher“. Messing. 1490. München, Bayerisches Nationalmuseum



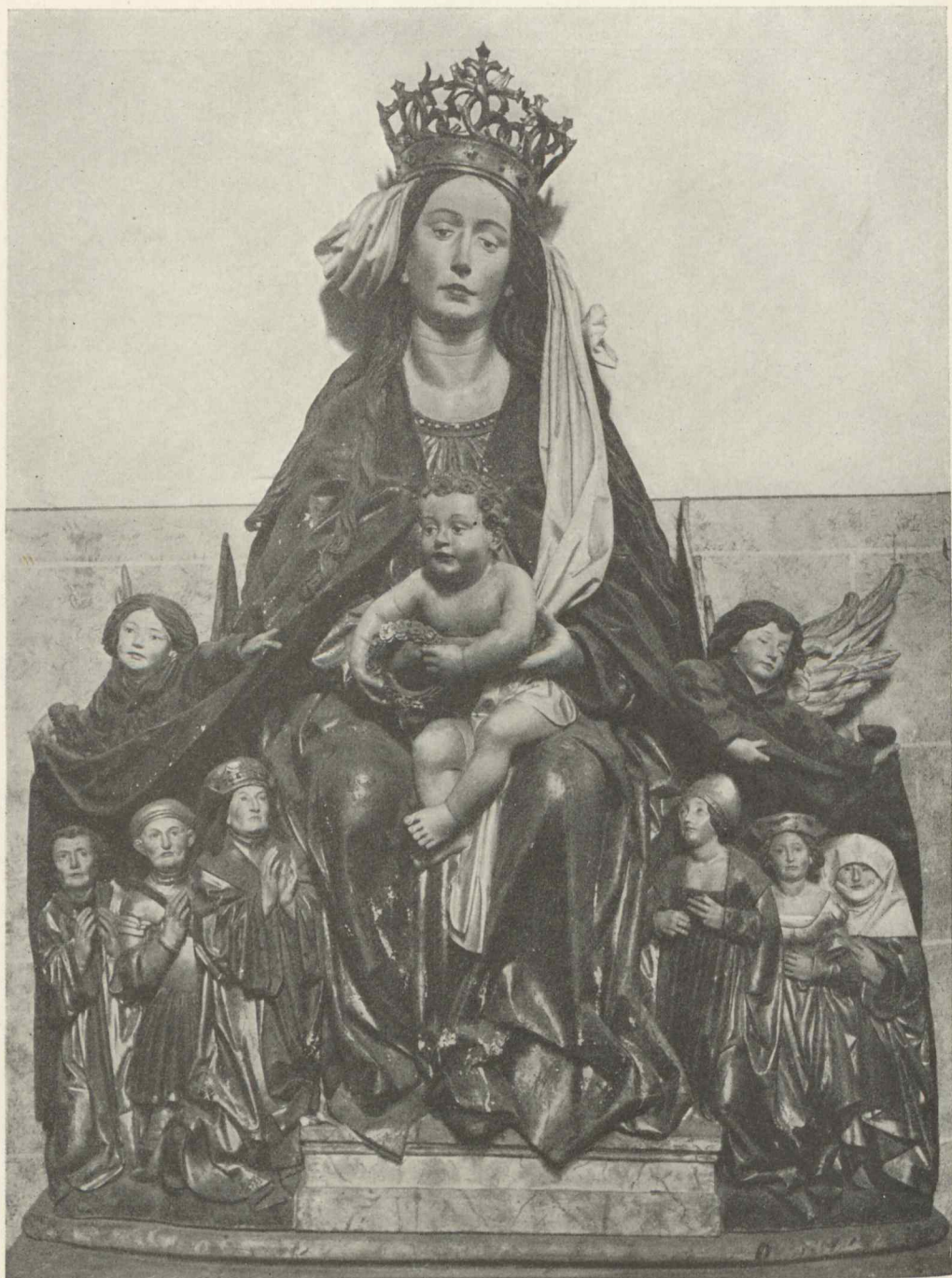


Peter Vischer: Der Apostel Petrus. Bronzefigur am Sebaldusgrab  
in der Sebalduskirche zu Nürnberg. 1507/12

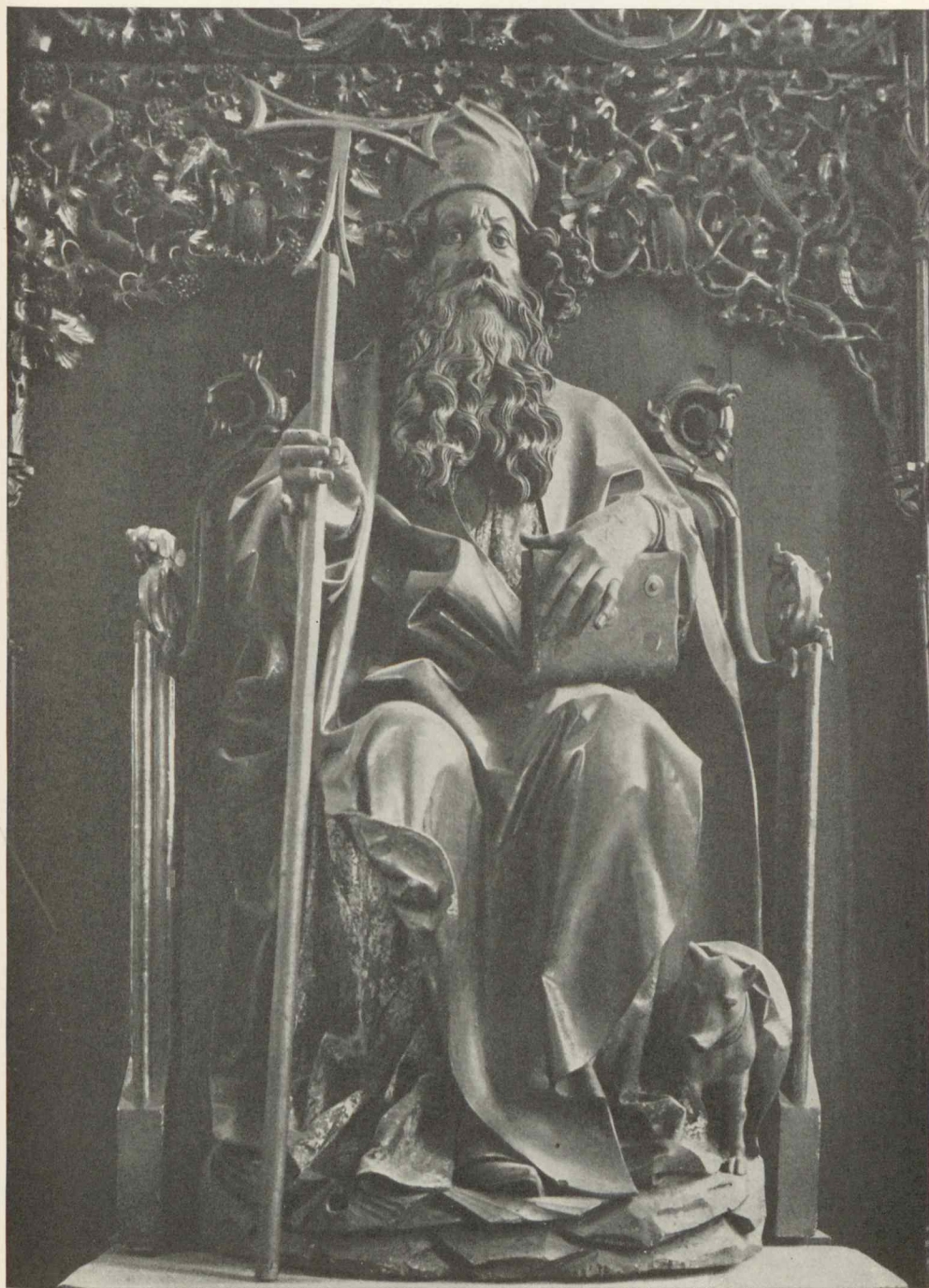


Peter Vischer: Theoderich von Bern. Bronzefigur am Grabmal Kaiser Maximilians I.  
in der Hofkirche zu Innsbruck. 1513





Gregor Erhart (?): Schutzmantelmadonna in der Wallfahrtskirche Frauenstein (Oberösterreich)  
Holz. Um 1510



Nikolaus von Hagenau: Der heilige Antonius. Mittlere Schreinfigur des Isenheimer Altars.  
Gegen 1505. Kolmar, Museum



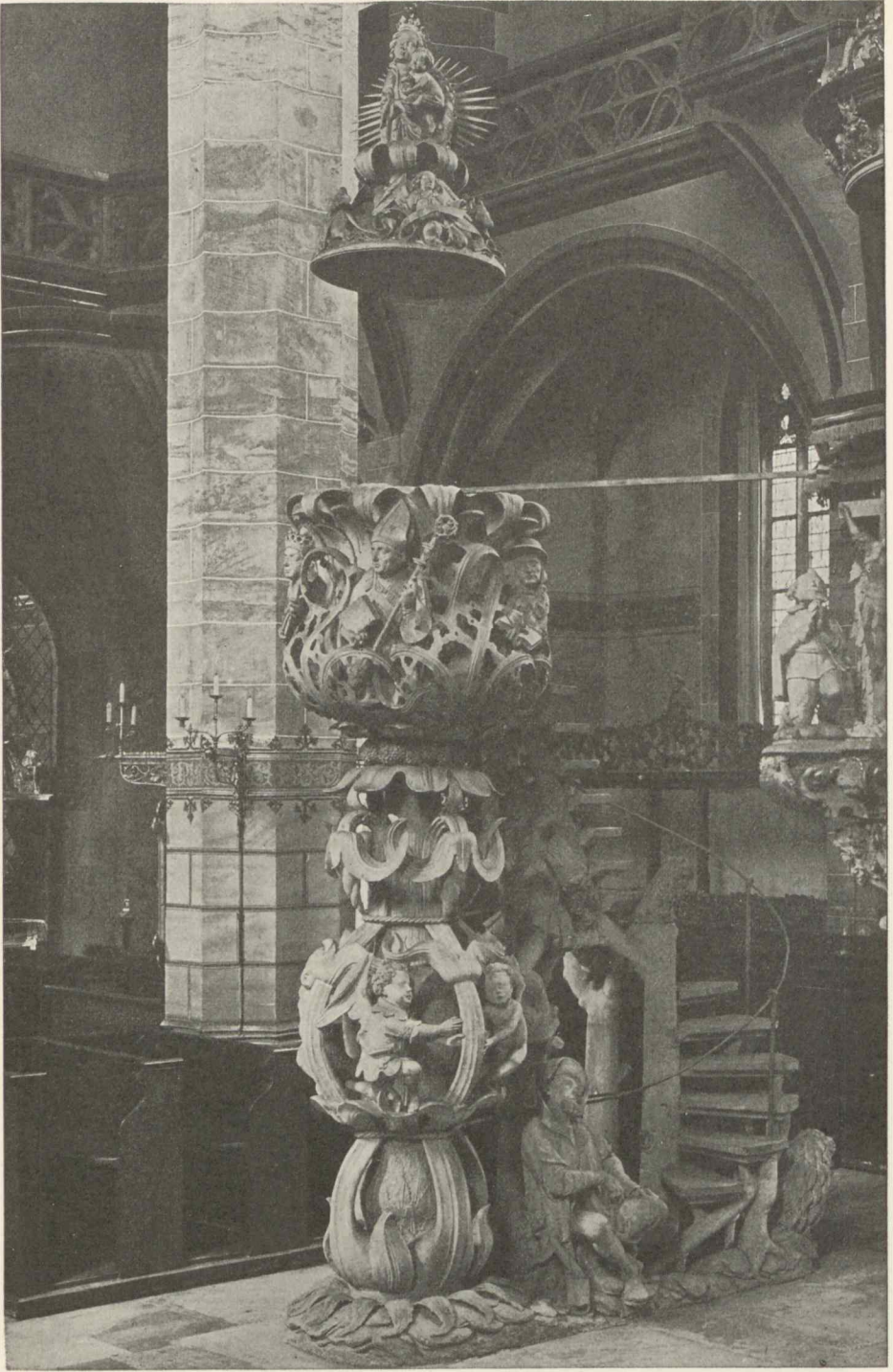


Hans Leinberger: Madonna in St. Martin zu Landshut. Holz. 1518/20

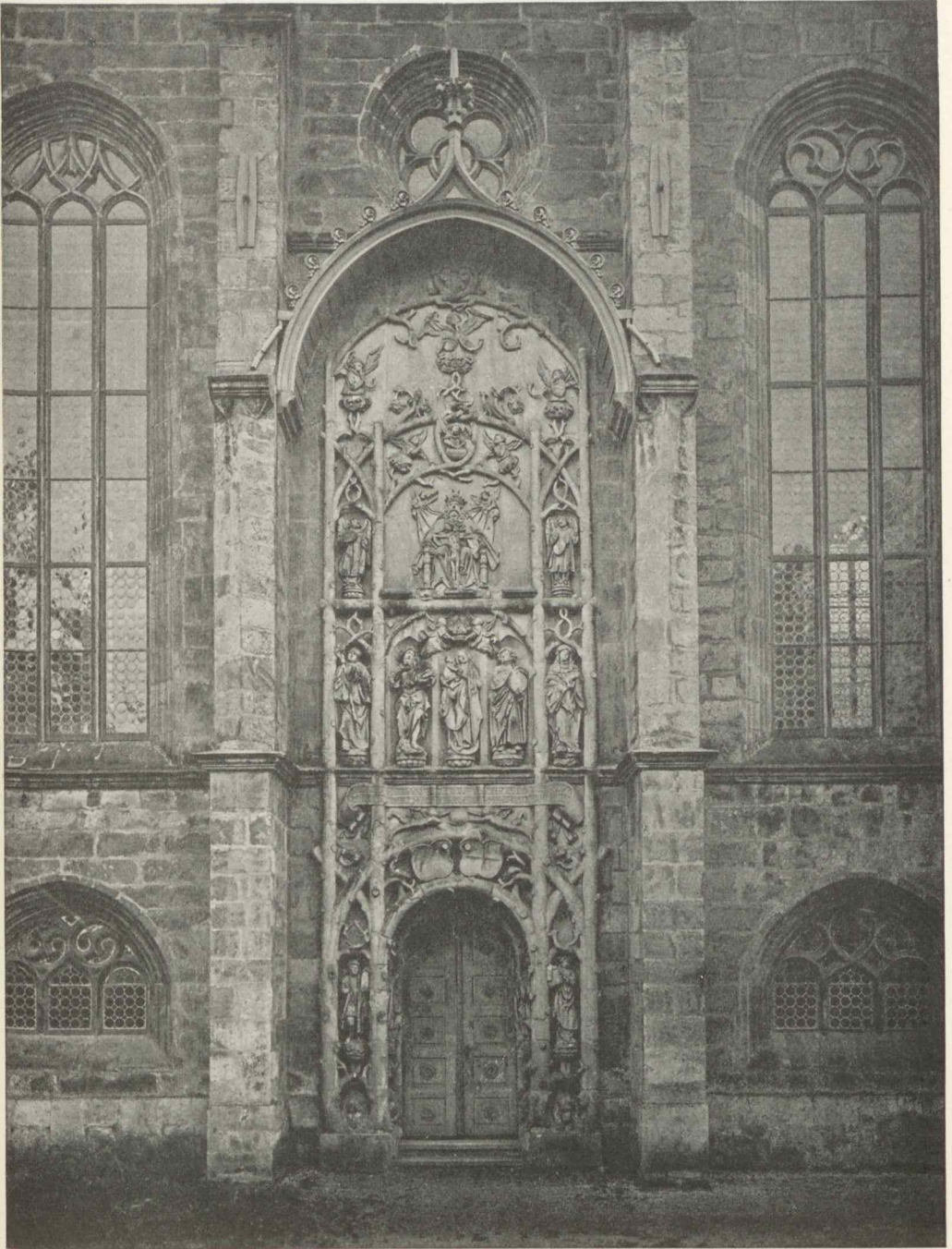


Hans Leinberger: Der Evangelist Johannes  
Holzfigur am Hochaltar des Münsters in Moosburg (Oberbayern). 1513



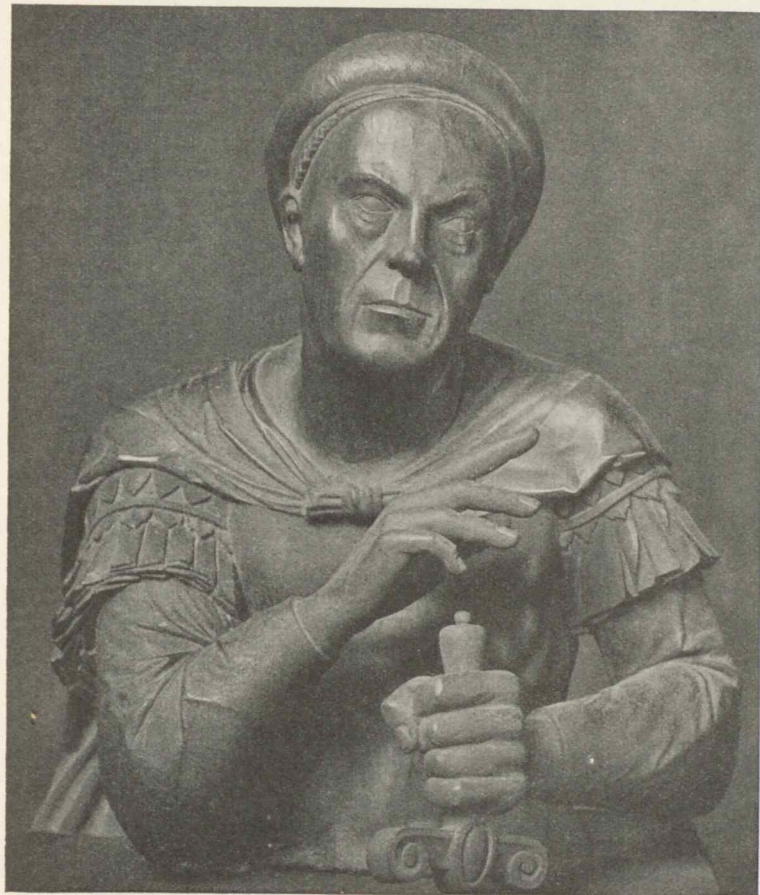


Meister H. W.: Tulpenkandel im Dom zu Freiberg i. S. Um 1515



Portal der Schloßkirche in Chemnitz. 1525





Aldolf Daucher: Holzbüsten vom Chorgestühl der Augsburger Fuggerkapelle. 1509/18. Berlin, Deutsches Museum



Konrad Meit: Marmorgrabmal der Margarete von Österreich in der Kirche zu Brou (Dép. Ain). 1526—1532. (Ausschnitt)

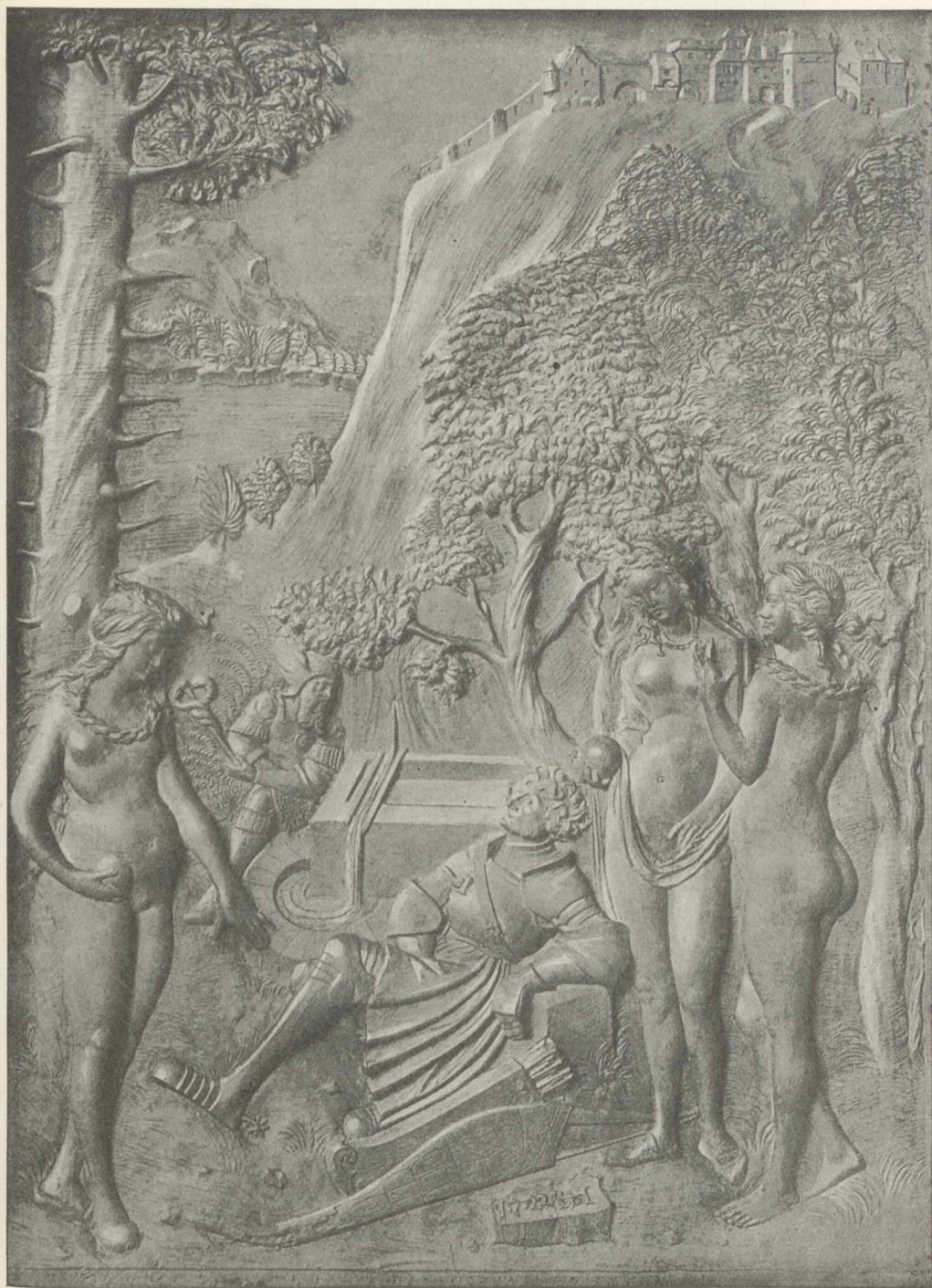




Konrad Meit: Kaiser Karl V. Tonbüste. Um 1517. Brügge, Archäologisches Museum



Konrad Meit: Philipp der Schöne und Margarete von Österreich. Holzbüsten. Um 1518.  
London, Britisches Museum



Hans Daucher: Das Urteil des Paris. Steinrelief. 1522. Wien, Kunsthistorisches Museum



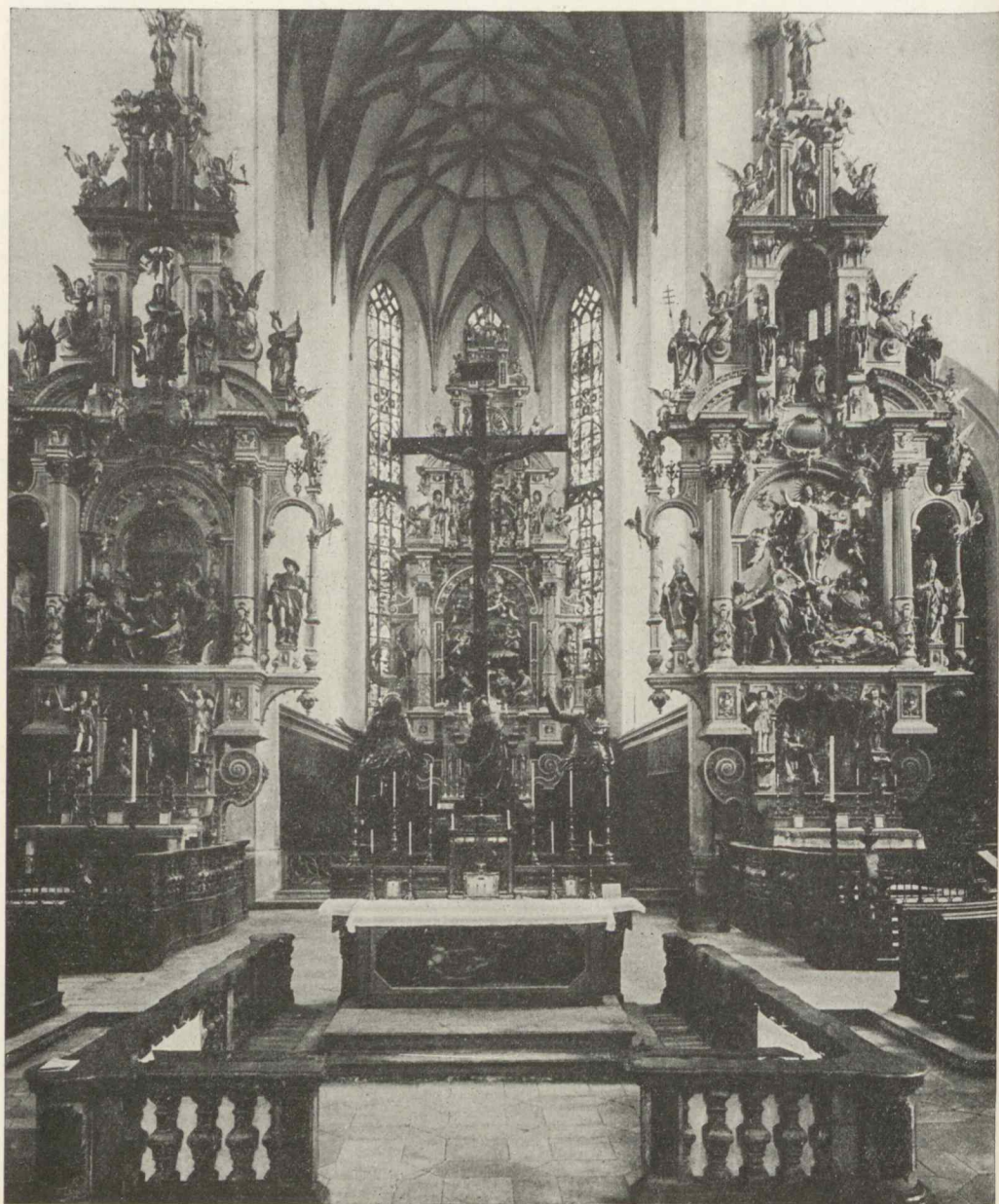


Benedikt Dreyer: Der heilige Michael  
Holzfigur am Lettner der Marienkirche in Lübeck. Um 1515

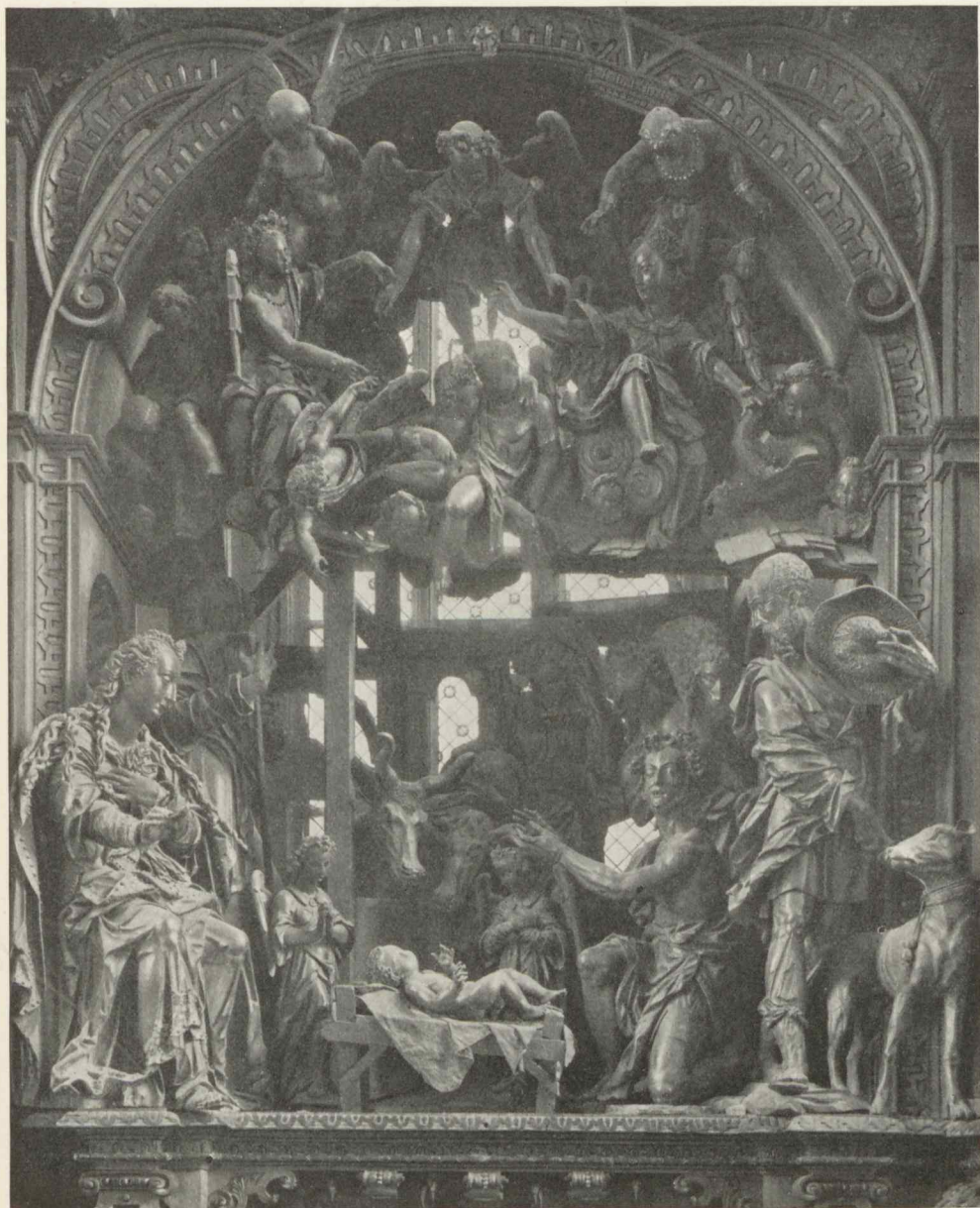


Hans Reichle: Der heilige Michael. Bronzegruppe am Zeughaus in Augsburg, 1607





Hans Degler: Choraltäre von St. Ulrich und Afra in Augsburg. 1604—1607



Jörg Zürn: Die Anbetung der Hirten  
Mittelschrein des Hochaltars im Münster zu Überlingen. 1613—1619



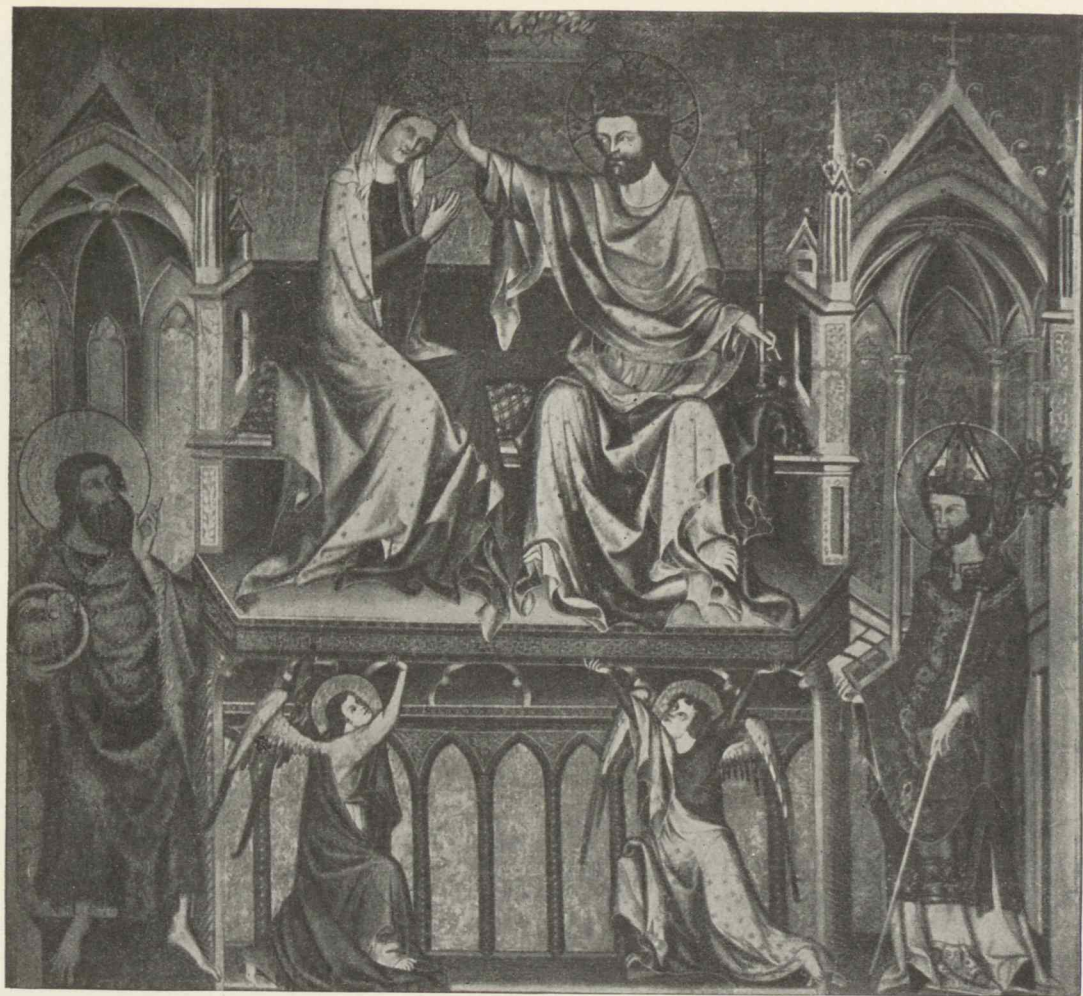


Hans Krümpel: Patrona Bavariae. Bronzefigur an der Münchener Residenz. 1615



Georg Petel: Die heilige Magdalena unter dem Kreuz. Bronzefigur  
im Niedermünster zu Regensburg. Um 1630





Die Krönung Mariae. Von der Rückseite des Verduner Altars. 1324/29. Klosterneuburg, Stiftskirche

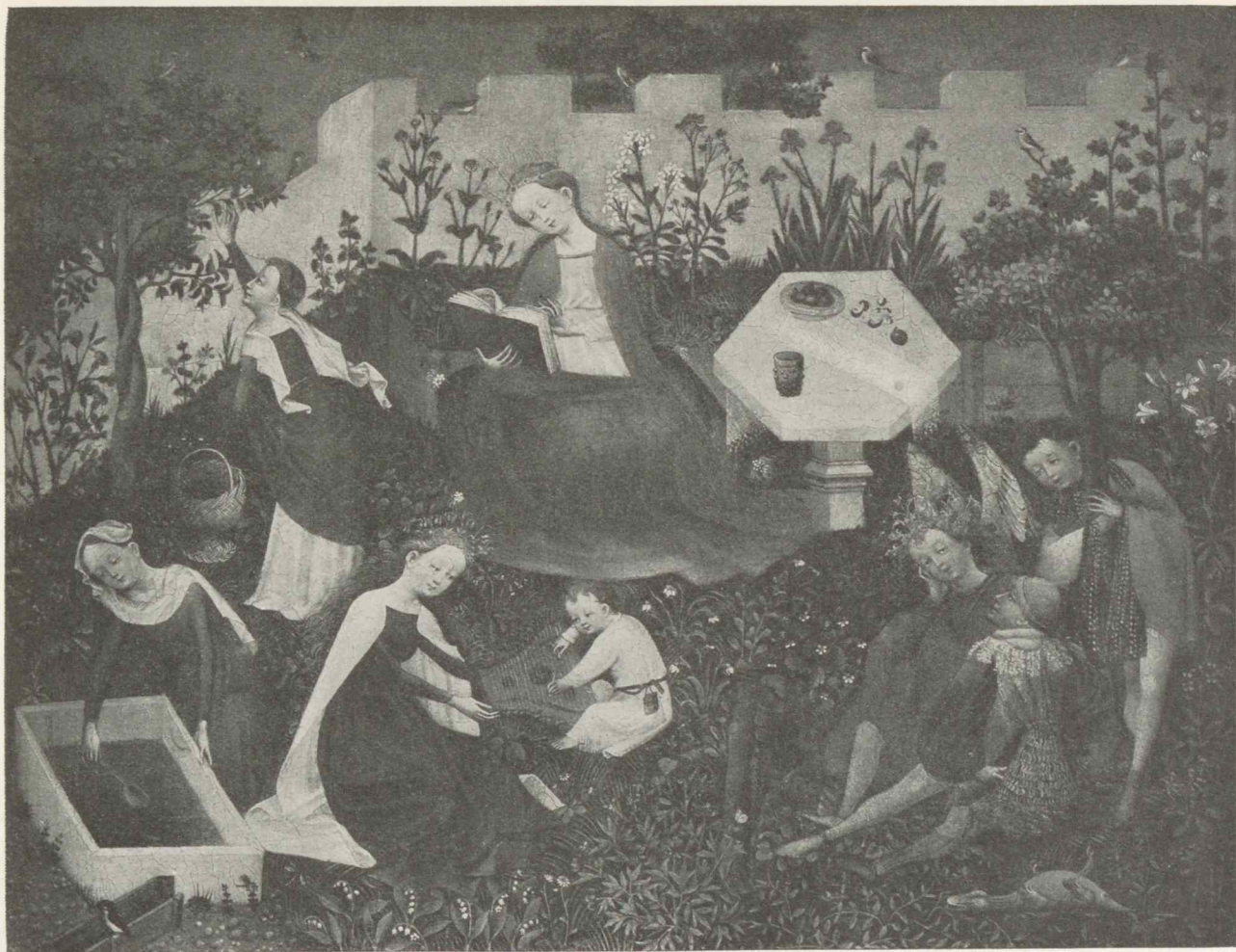


Votivbild des Döko von Blásim. 1370/80. Prag, Rudolfsinum





Konrad von Soest: Haupttafel des Kreuzigungsaltars in der Pfarrkirche von Niederwildungen (Waldeck). 1404



Paradiesgärtlein. Um 1410. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut





Meister Franke: Die Geburt Christi. Flügelbild vom Englandsfahreraltar. Nach 1424.  
Hamburg, Kunsthalle



Meister Bertram: Die Ruhe auf der Flucht. Vom Grabower Altar. 1379. Hamburg, Kunsthalle







Lucas Moser: Die Meerfahrt. Flügelbild des Magdalenenaltars  
in der Pfarrkirche von Tiefenbronn (Baden). 1431





Hans Multscher: Pfingstfest. Flügelbild des Würzburger Altars. 1437. Berlin, Deutsches Museum



Konrad Witz: Die Verkündigung. Um 1440. Nürnberg, Germanisches Museum





Konrad Witz: Christus auf dem See Genesareth. 1444. Genf, Museum



Meister des Marienlebens: Die Geburt Mariae. Um 1470. München, Alte Pinakothek



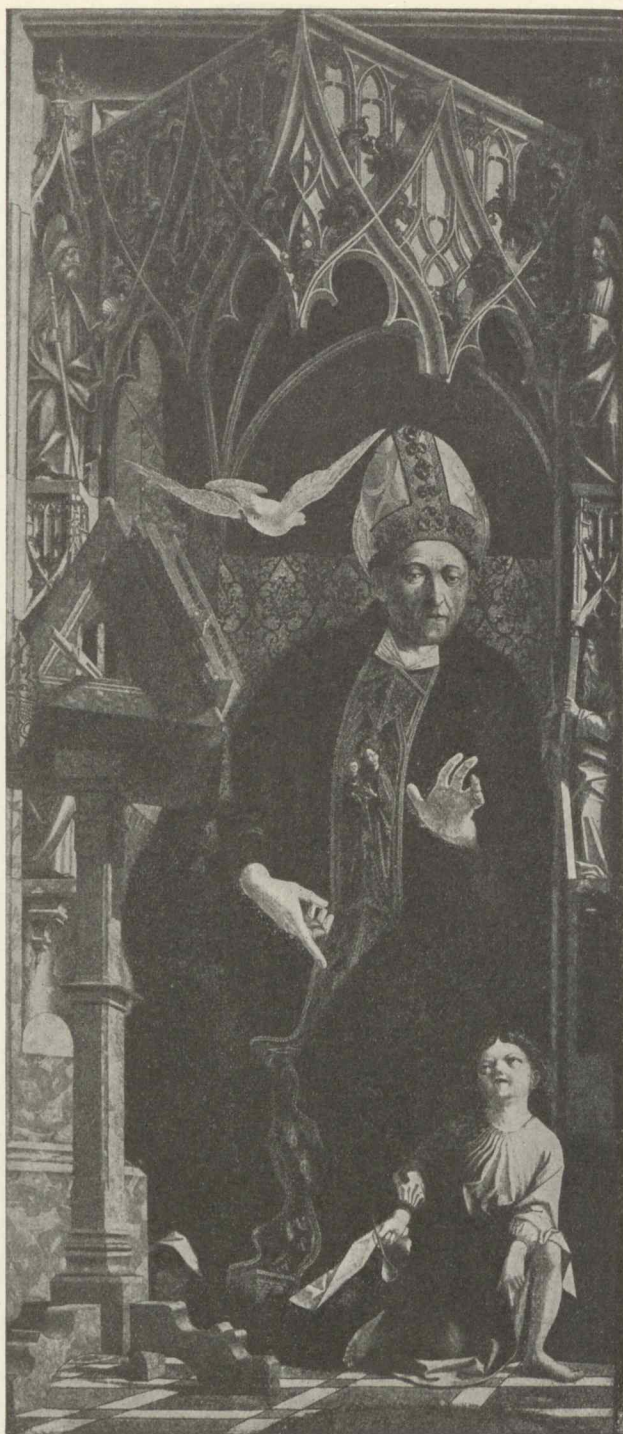


Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag. Um 1435. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag. 1473. Kolmar, St. Martin



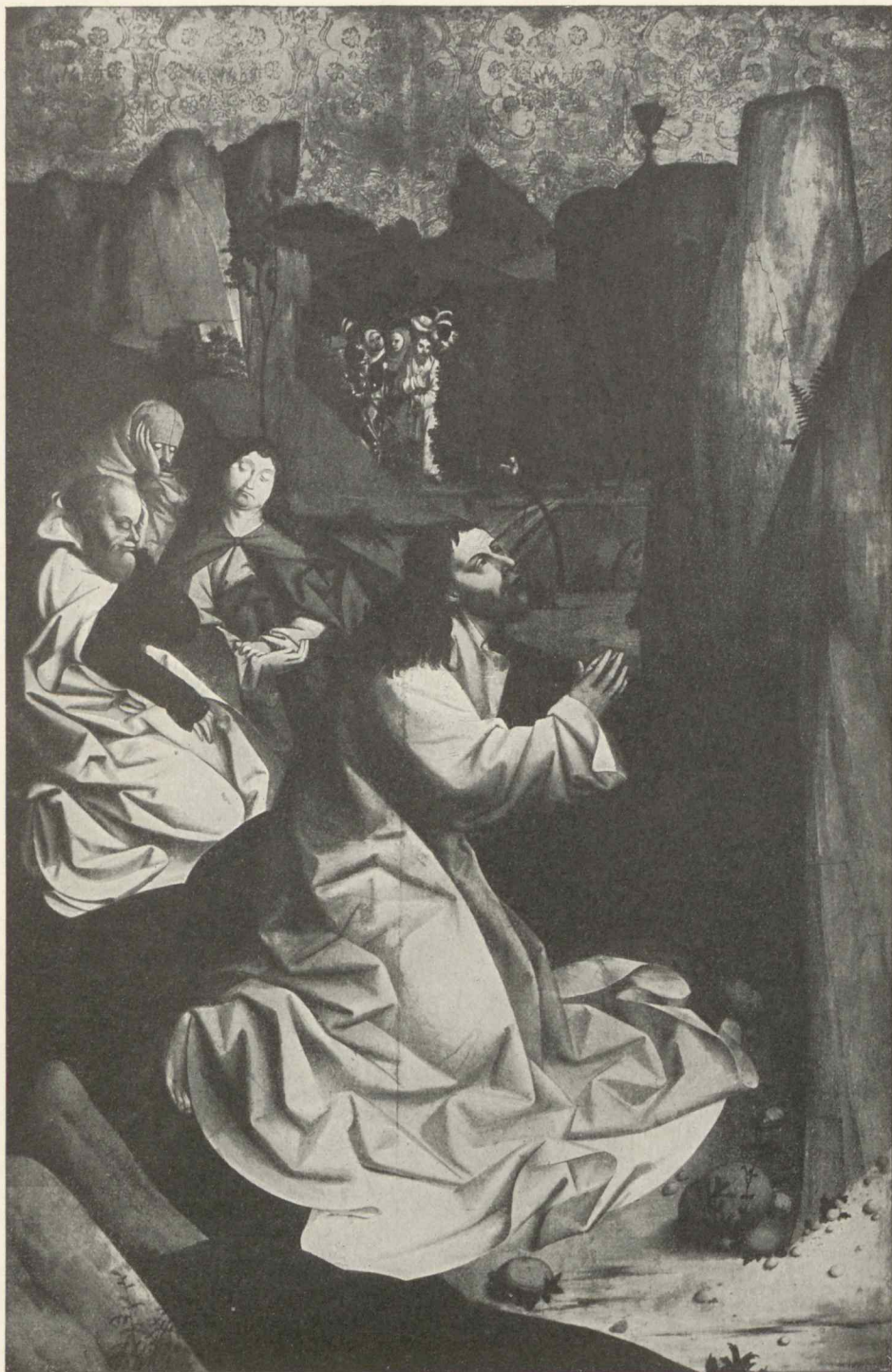


Michael Pacher: Der heilige Augustin vom Kirchenväteraltar  
des Brixener Domes. 1486/91. München, Ältere Pinakothek

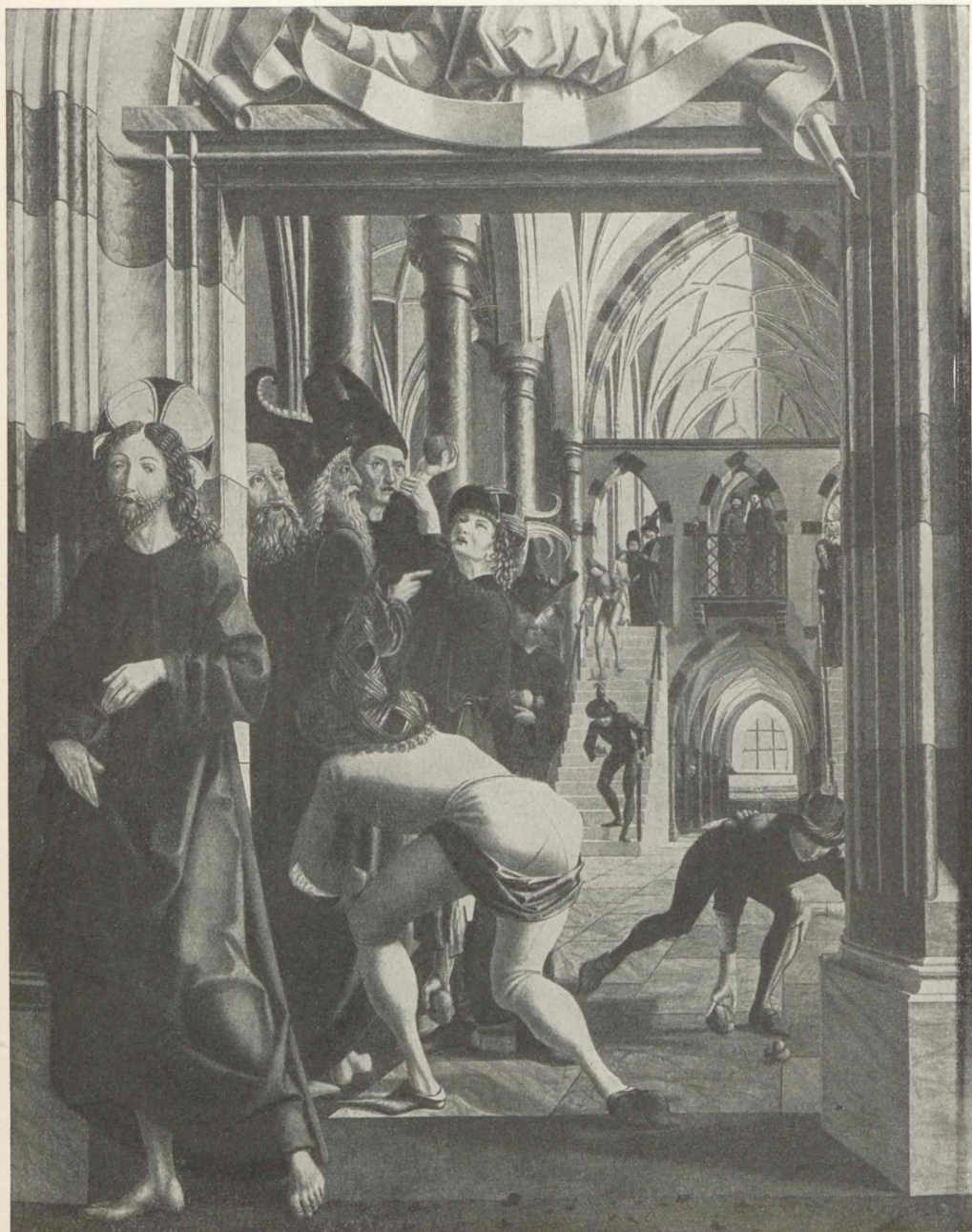


Michael Pacher: Der heilige Gregor vom Kirchenväteraltar  
des Brixener Domes. 1486/91. München, Ältere Pinakothek





Rueland Frueauf d. Ä.: Christus am Ölberg. 1491. Wien, Kunsthistorisches Museum



Michael Pacher: Die Steinigung Christi. 1481.  
 Flügelbild des Hochaltars von St. Wolfgang (Salzkammergut)





Meister der Spielkarten: Dame mit Raubtier. Kupferstich. Vor 1446



Meister E. S.: Ritter und Dame. Kupferstich. Um 1463





Martin Schongauer: Die Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich. Um 1480

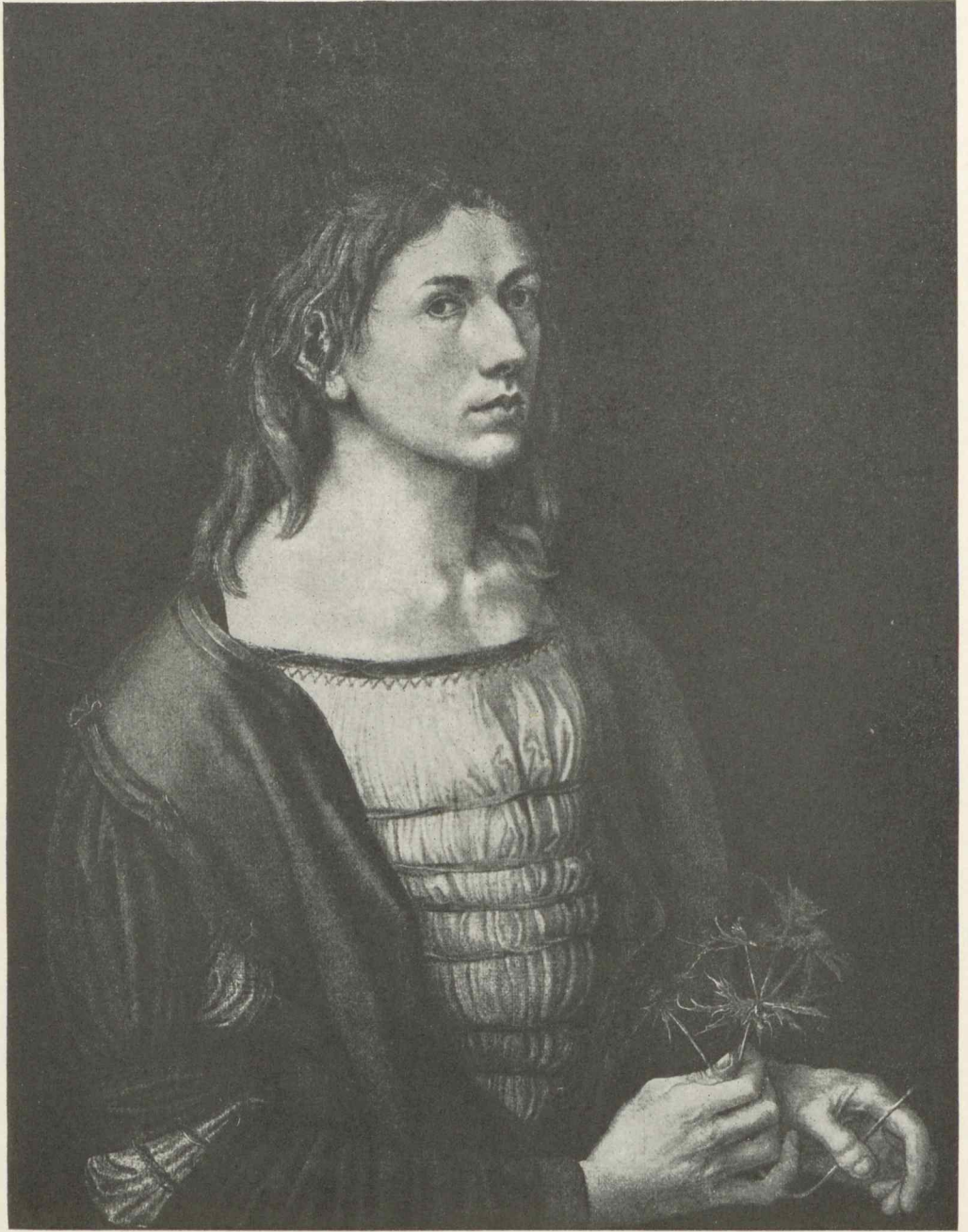


Meister des Hausbuches: Der Tod und der Jüngling. Kupferstich. Um 1480





Albrecht Dürer: Selbstbildnis. Federzeichnung. Um 1490. Erlangen, Universitätsbibliothek



Albrecht Dürer: Selbstbildnis. 1493. Paris, Louvre





Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Heuschrecke. Kupferstich. Um 1495



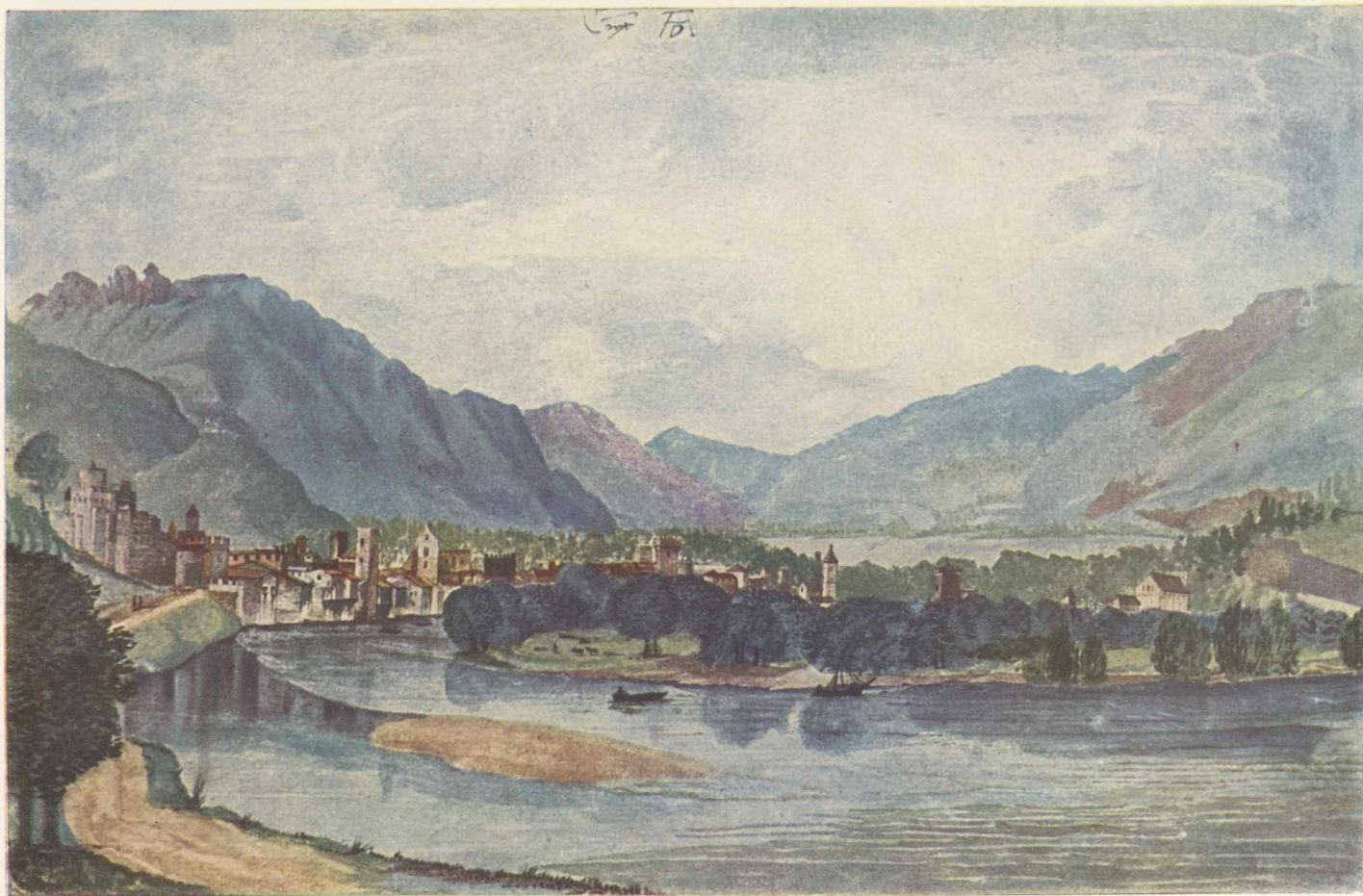


Albrecht Dürer: Der Engelnkampf. Holzschnitt aus der „Apokalypse“. 1498





Albrecht Dürer: Die Anbetung der Könige. 1504. Florenz, Uffizien



Albrecht Dürer: Ansicht von Trient. Aquarell. 1494/95. Bremen, Kunsthalle







Albrecht Dürer: Das „Große Rasenstück“. Aquarell. 1503. Wien, Albertina





Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Birne. 1512. Wien, Kunsthistorisches Museum



Albrecht Dürer: Bildnis einer Venezianerin. 1505. Wien, Kunsthistorisches Museum





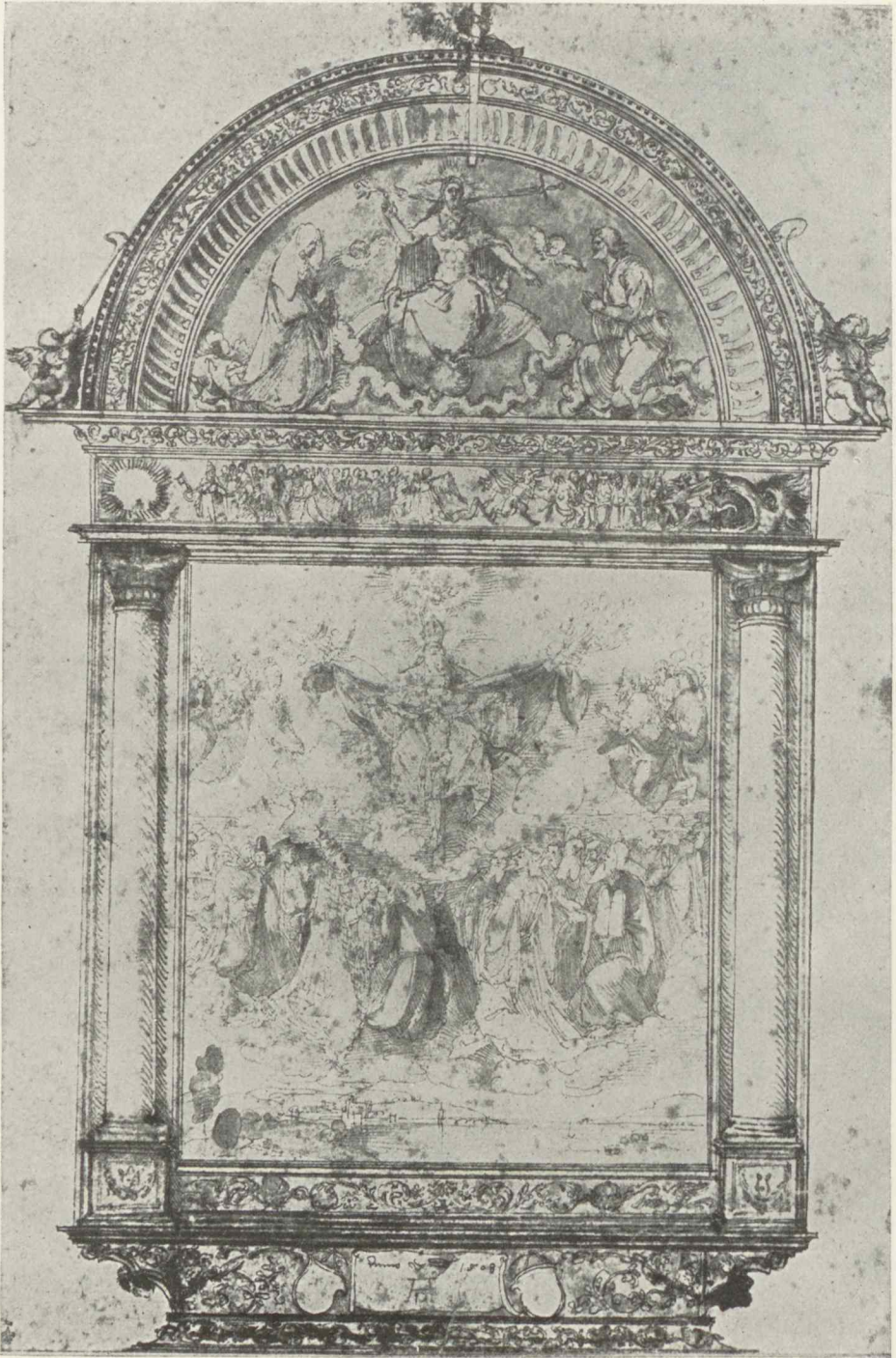
Albrecht Dürer: Die Flucht nach Ägypten. Holzschnitt aus dem „Marienleben“. 1504/05



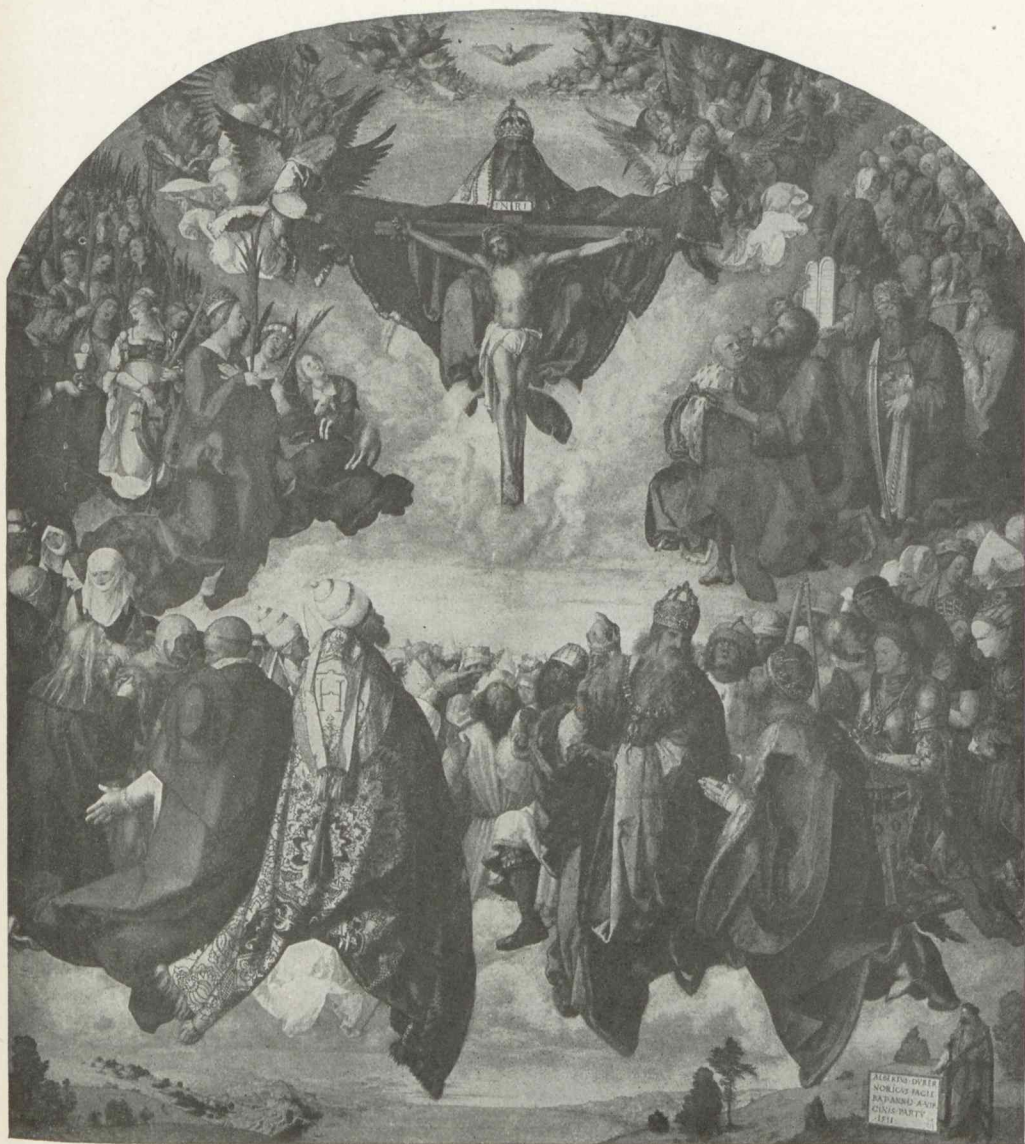


Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. 1513





Albrecht Dürer: Entwurf des Allerheiligenbildes im Rahmen. Zeichnung. 1508.  
Chantilly, Musée Condé

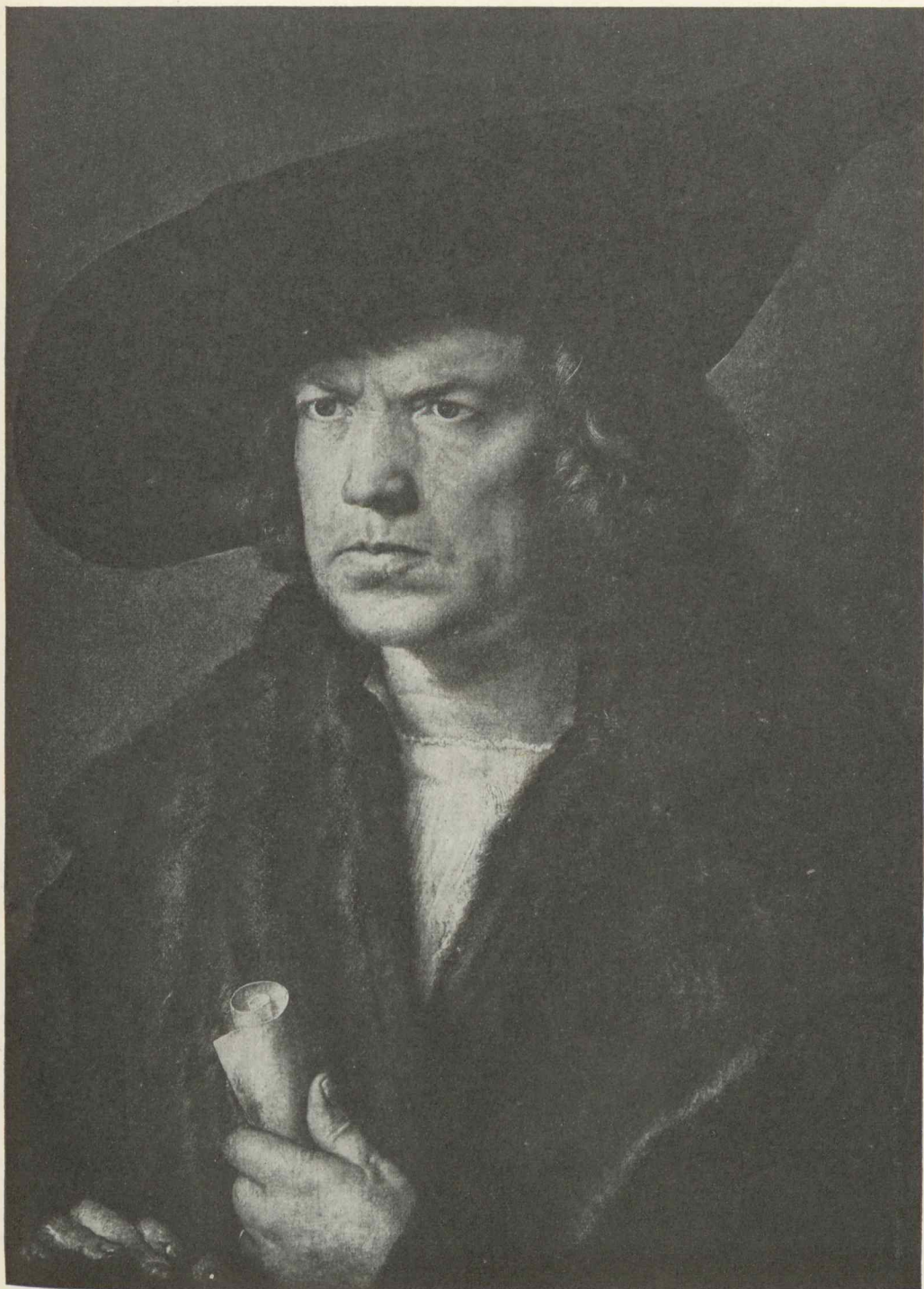


Albrecht Dürer: Das „Allerheiligenbild“. 1511. Wien, Kunsthistorisches Museum





Albrecht Dürer: Die Mutter des Künstlers. Kohlezeichnung. 1514. Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Bildnis eines Mannes. 1524. Madrid, Prado





Albrecht Dürer: Das Scheldetor in Antwerpen. Federzeichnung  
aus dem Skizzenbuch der Niederländischen Reise. 1520. Wien, Albertina



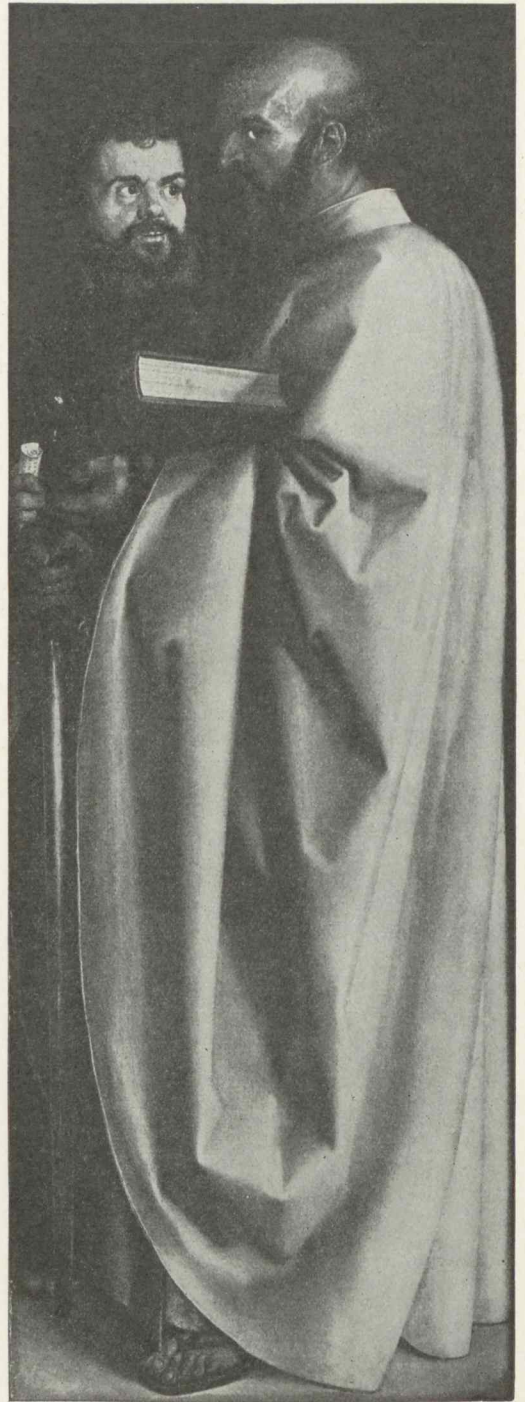
Albrecht Dürer: Bildnis des kaiserlichen Herolds Casper Sturm. Silberstiftzeichnung  
aus dem Skizzenbuch der Niederländischen Reise. 1520. Chantilly, Musée Condé



Hans von Kulmbach: Bildnis eines jungen Mannes. 1520. Berlin, Deutsches Museum







Albrecht Dürer: Die vier Apostel. 1526. München, Ältere Pinakothek





Hans Baldung: Die Ruhe auf der Flucht. 1515. Wien, Akademie der bildenden Künste

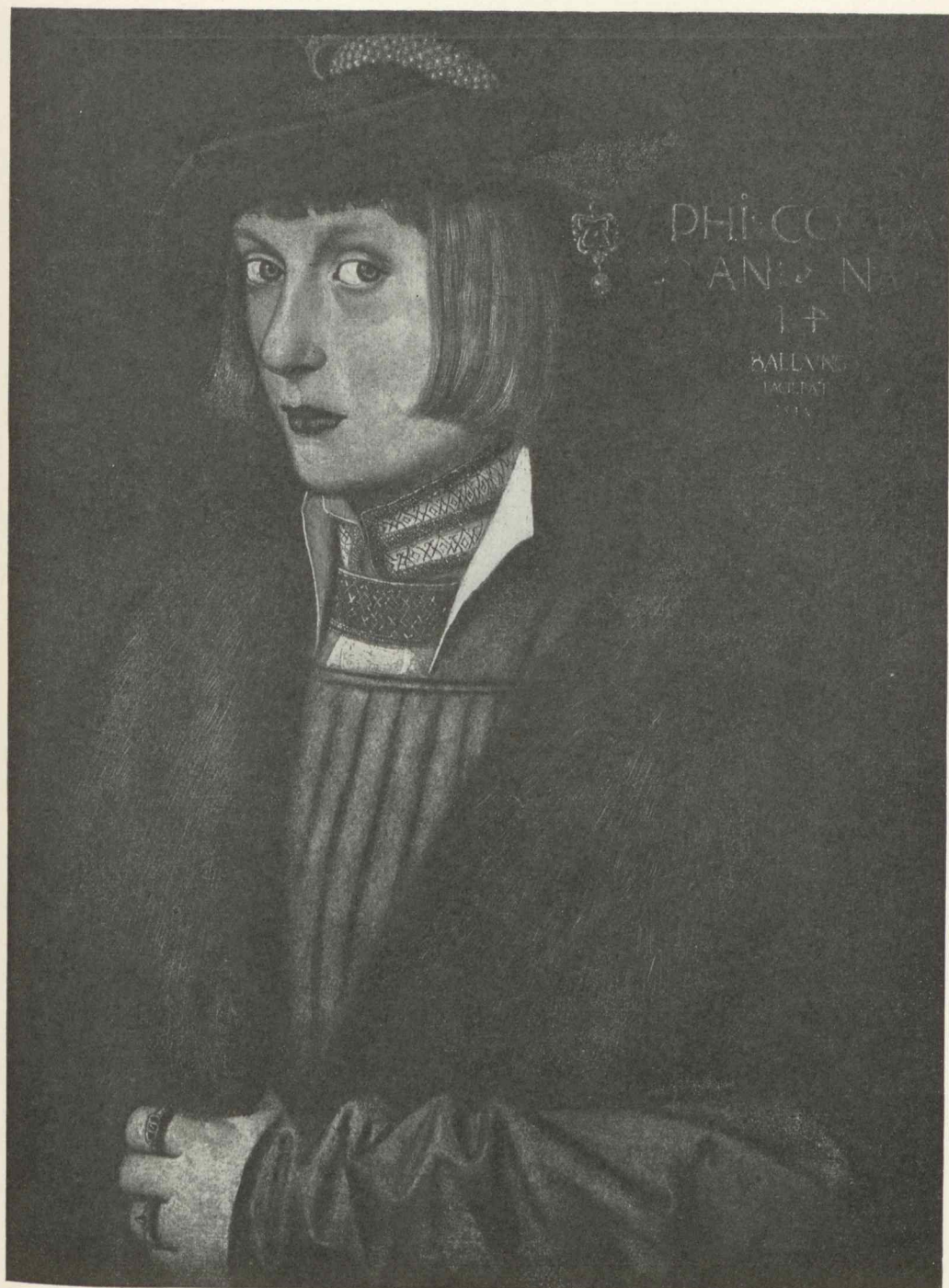


Hans Baldung: Allegorie der Eitelkeit. Um 1510. Wien, Kunsthistorisches Museum





Hans Baldung: Der heilige Christophorus. Holzschnitt. Um 1510



Hans Baldung: Pfalzgraf Philipp. 1517. München, Ältere Pinakothek



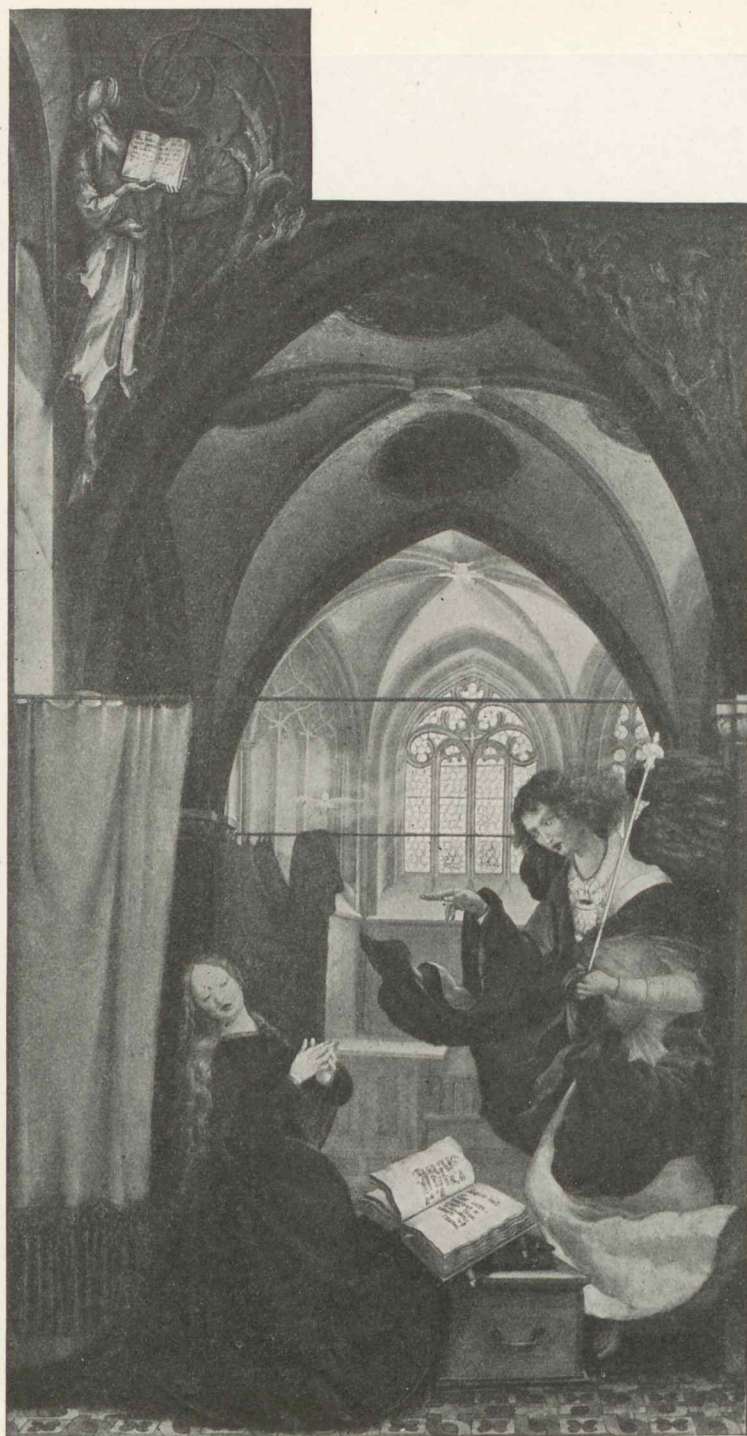


Matthias Grünewald: Maria und Johannes. Vom Isenheimer Altar.  
1513—1515. Kolmar, Museum

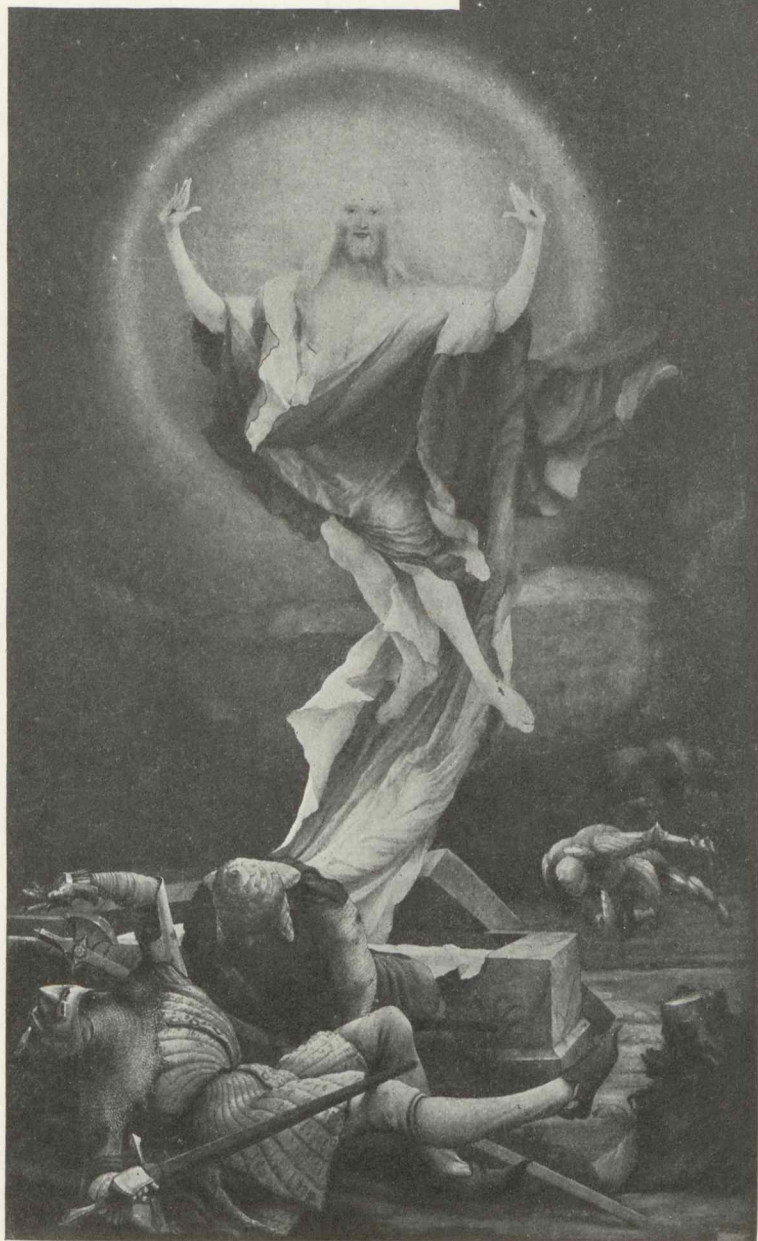


Matthias Grünewald: Christus am Kreuz. Vom Ifenheimer Altar.  
1513—1515. Kolmar, Museum





Matthias Grünewald: Die Verkündigung  
 Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Auferstehung Christi  
Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum





Matthias Grünewald: Antonius und Paulus in der Wüste  
Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Heiligen Erasmus und Mauritius  
Gegen 1523. München, Ältere Pinakothek





Matthias Grünewald: Engelskopf (um 1520) und Kniender Apostel (um 1505)  
Kreidezeichnungen. Berlin, Kupferstichkabinett, und Dresden, Kupferstichkabinett



Matthias Grünewald: Der heilige Joseph. Kreidezeichnung. Nach 1515. Wien, Albertina





Hans Burgkmair: Maria mit dem Kinde. 1509. Nürnberg, Germanisches Museum

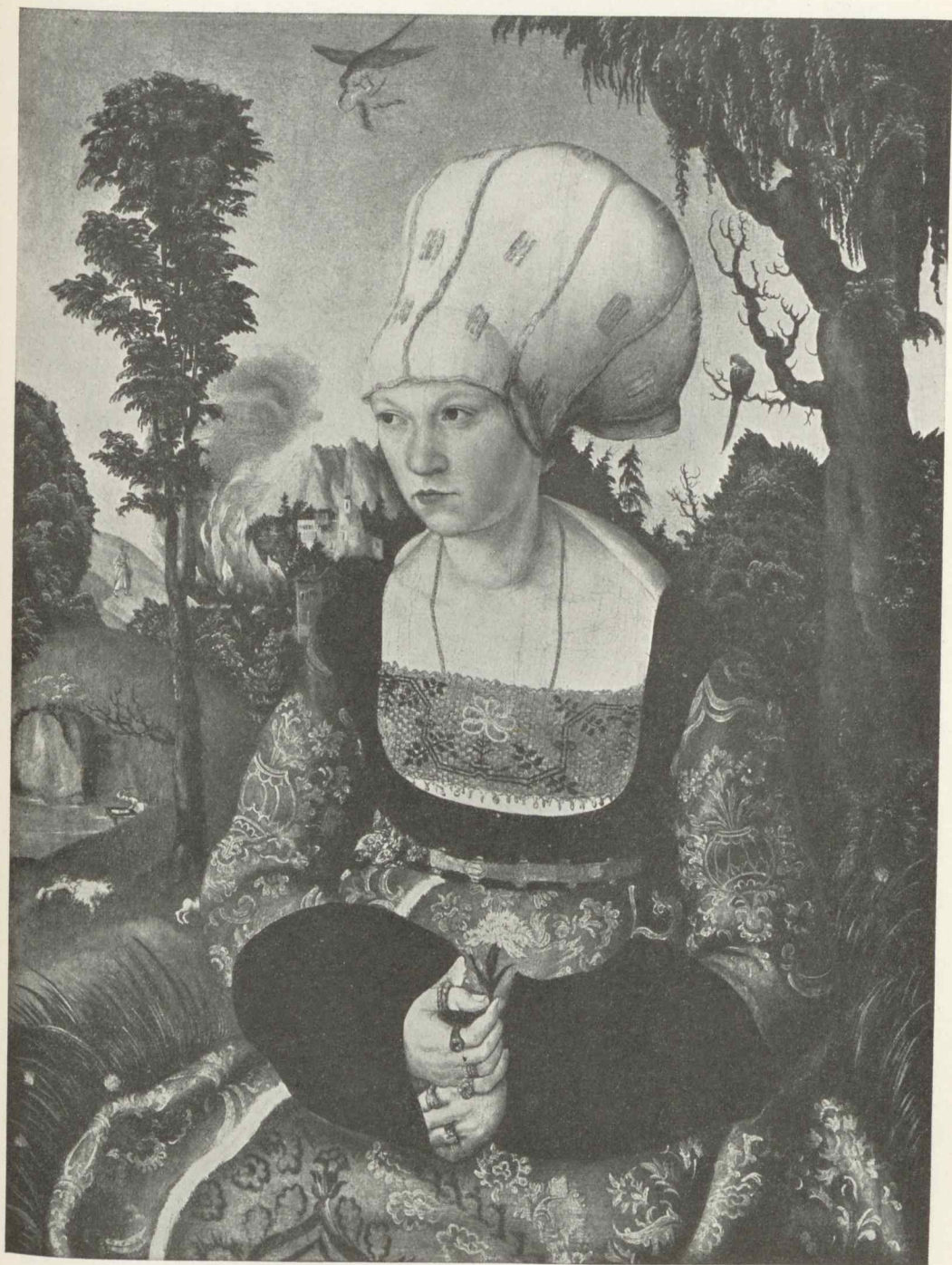


Hans Burgkmair: Der Künstler und seine Frau. 1529. Wien, Kunsthistorisches Museum



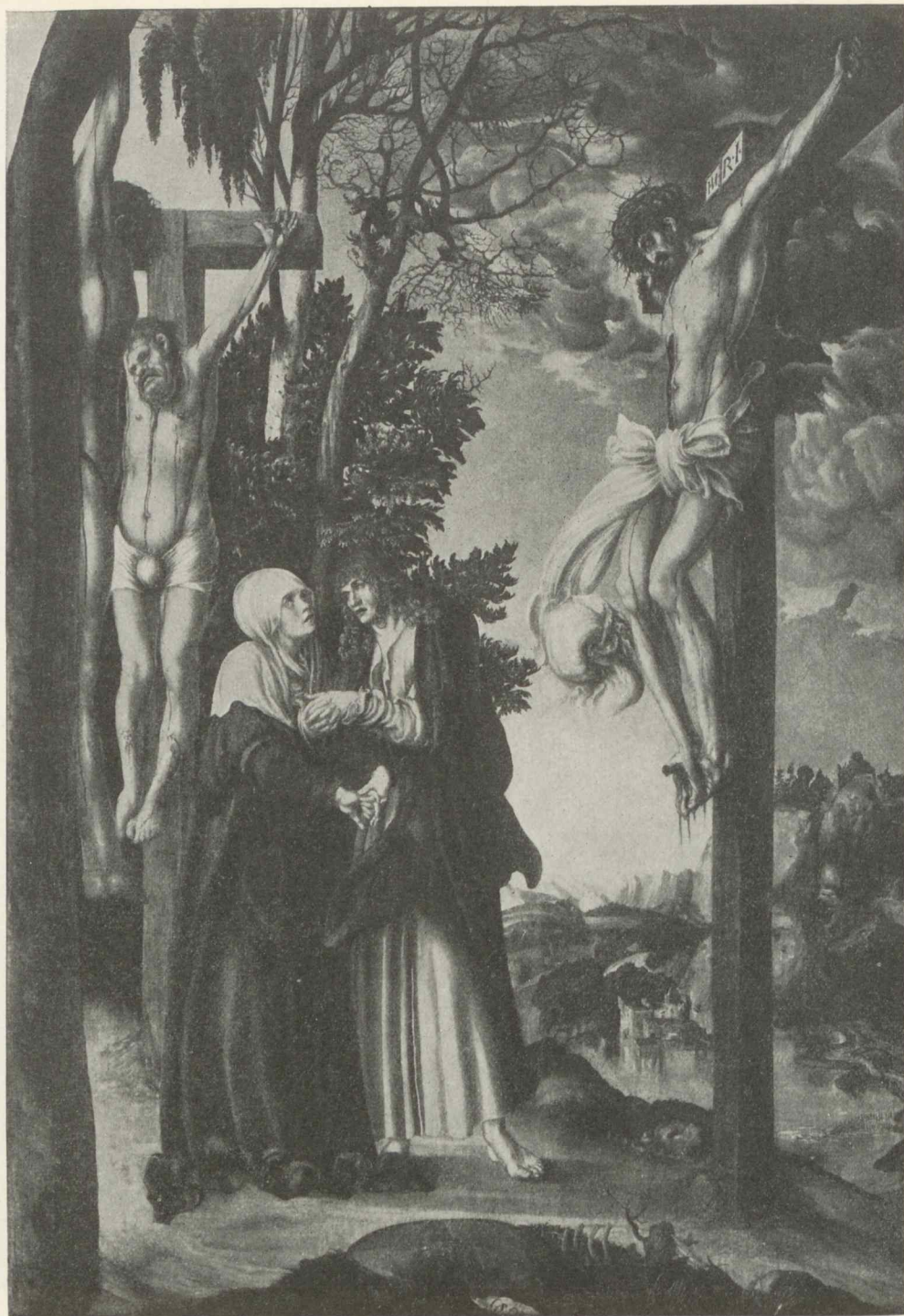


Lucas Cranach d. Ä.: Der Ratsherr Dr. Cuspinianus. Um 1503. Winterthur, Sammlung Reinhart



Lucas Cranach d. Ä.: Die Frau des Dr. Cuspinianus. Um 1503. Winterthur, Sammlung Reinhart



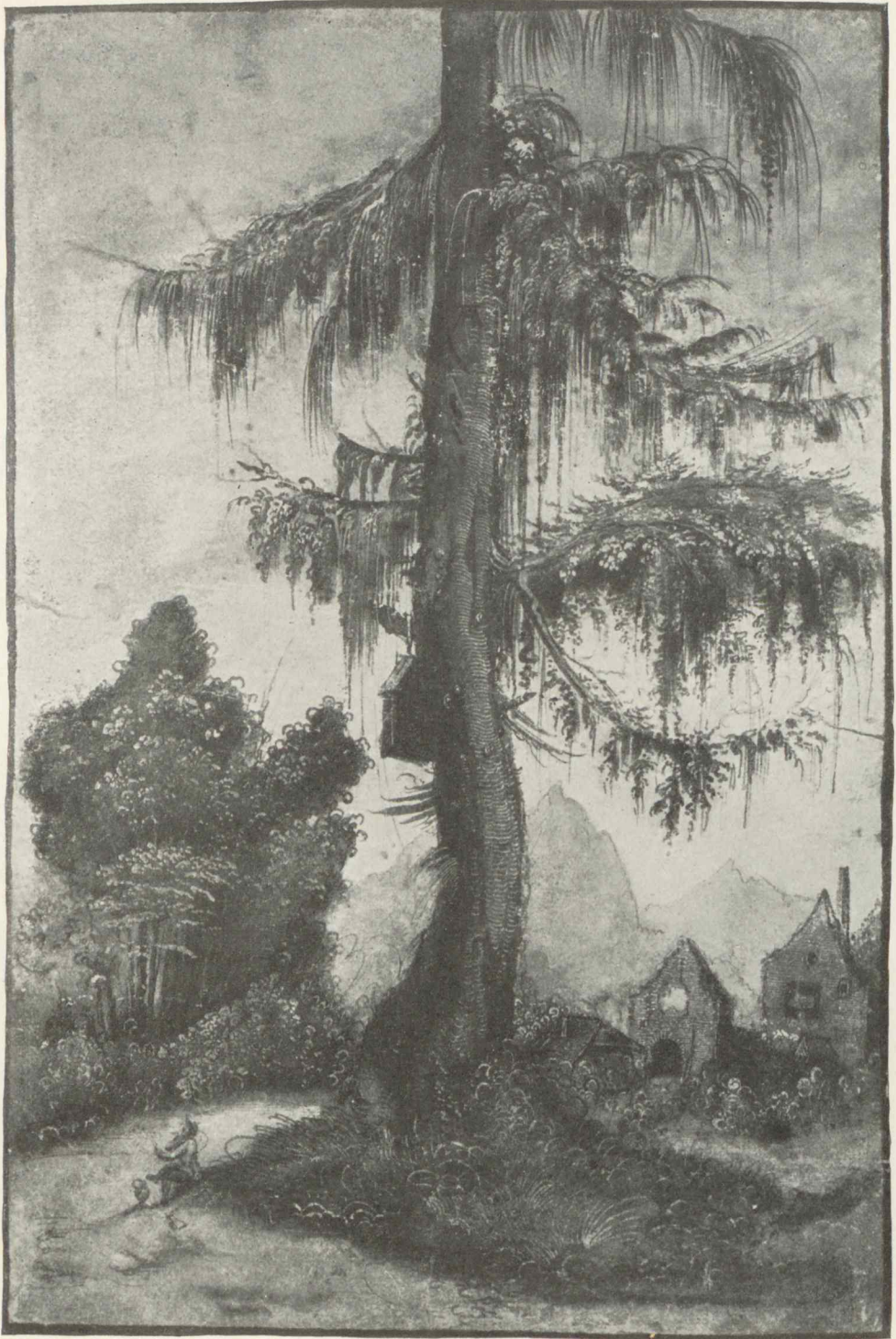


Lucas Cranach d. Ä.: Christus am Kreuz. 1503. München, Ältere Pinakothek

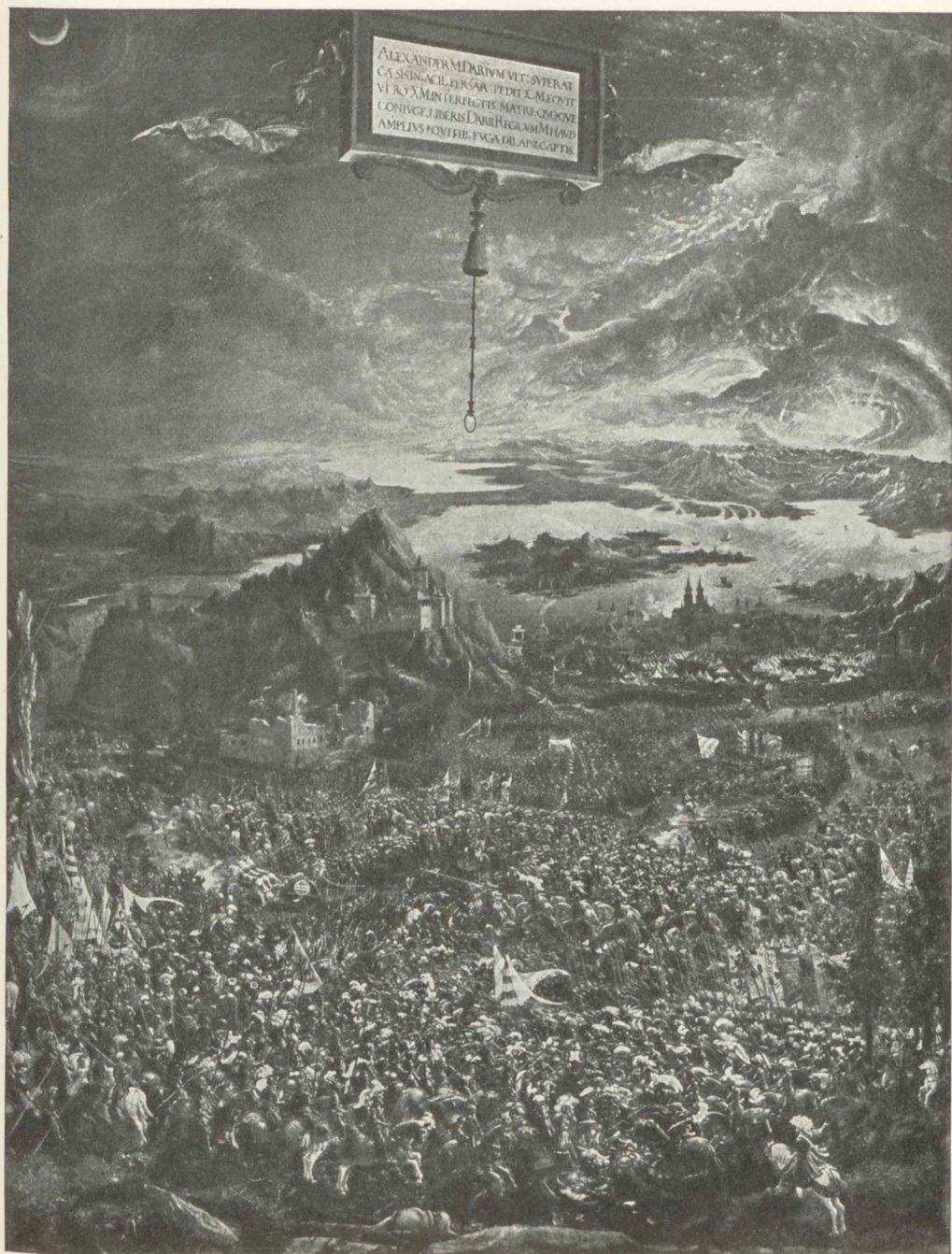


Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis des Dr. Johann Schöner (?). 1529. Brüssel, Museum



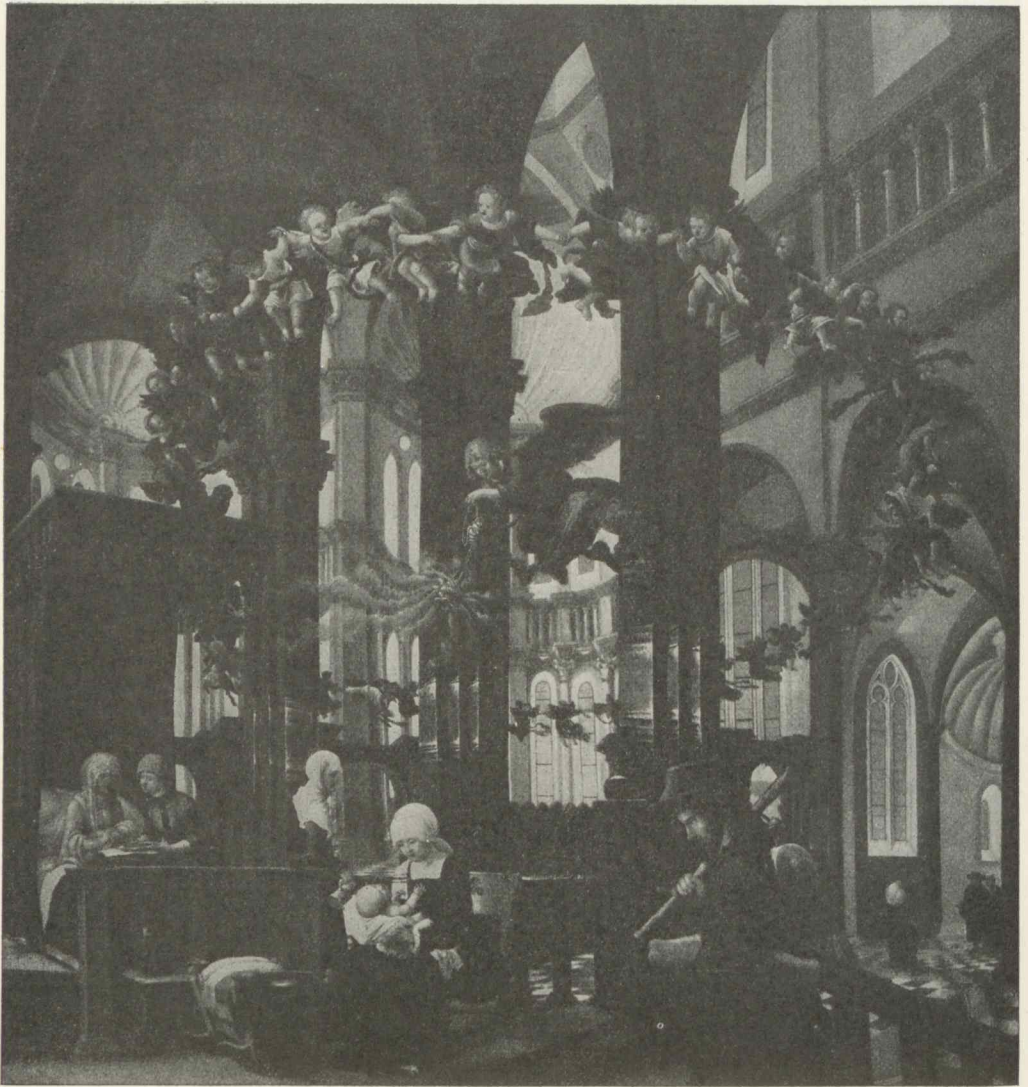


Albrecht Altdorfer: Landschaft. Aquarell. 1520/25. Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Altdorfer: Die Alexanderschlacht. 1529. München, Ältere Pinakothek





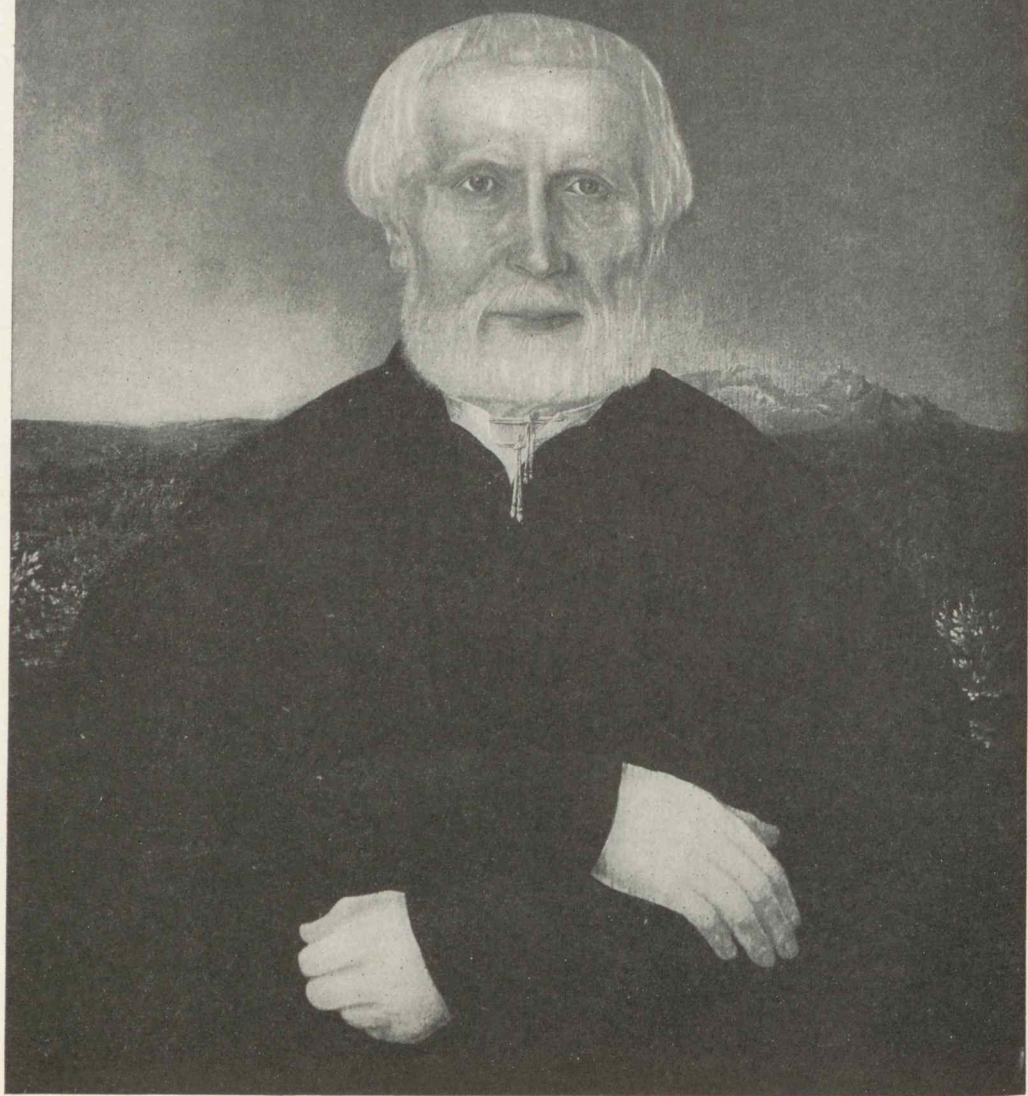
Albrecht Altdorfer: Die Geburt Mariae. Nach 1520. München, Ältere Pinakothek



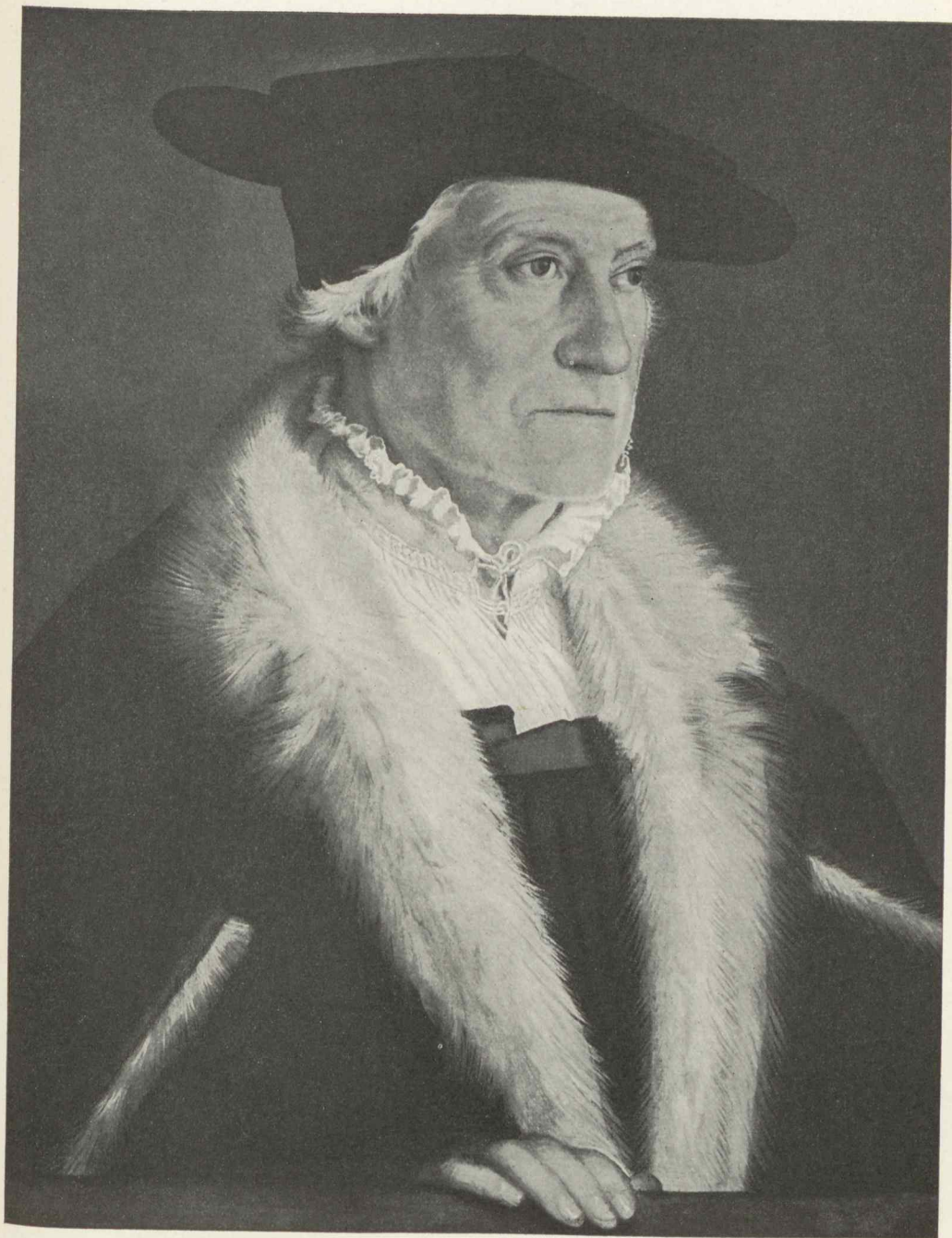
Wolf Huber: Maria und Johannes unter dem Kreuz  
Holzschnitt. Um 1522



IACOBI, ZIEGLERI,  
LANDAVILICON, 1549



Wolf Huber: Bildnis des Humanisten Jacob Ziegler. 1544/49. Wien, Kunsthistorisches Museum



Christoph Amberger: Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster. Um 1550.  
Berlin, Deutsches Museum





Hans Holbein d. A.: Ambrosius und Hans, die Söhne des Künstlers  
 Silberstiftzeichnung. 1511. Berlin, Kupferstichkabinett



John More S<sup>r</sup> Thomas Mores Son.

Hans Holbein d. J.: Die Kinder des Thomas Morus. Farbige Kreidezeichnungen. 1528. Schloß Windsor





Hans Holbein d. J.: Die Familie des Künstlers. 1528/29. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Hans Holbein d. J.: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Um 1525. Darmstadt, Schloß



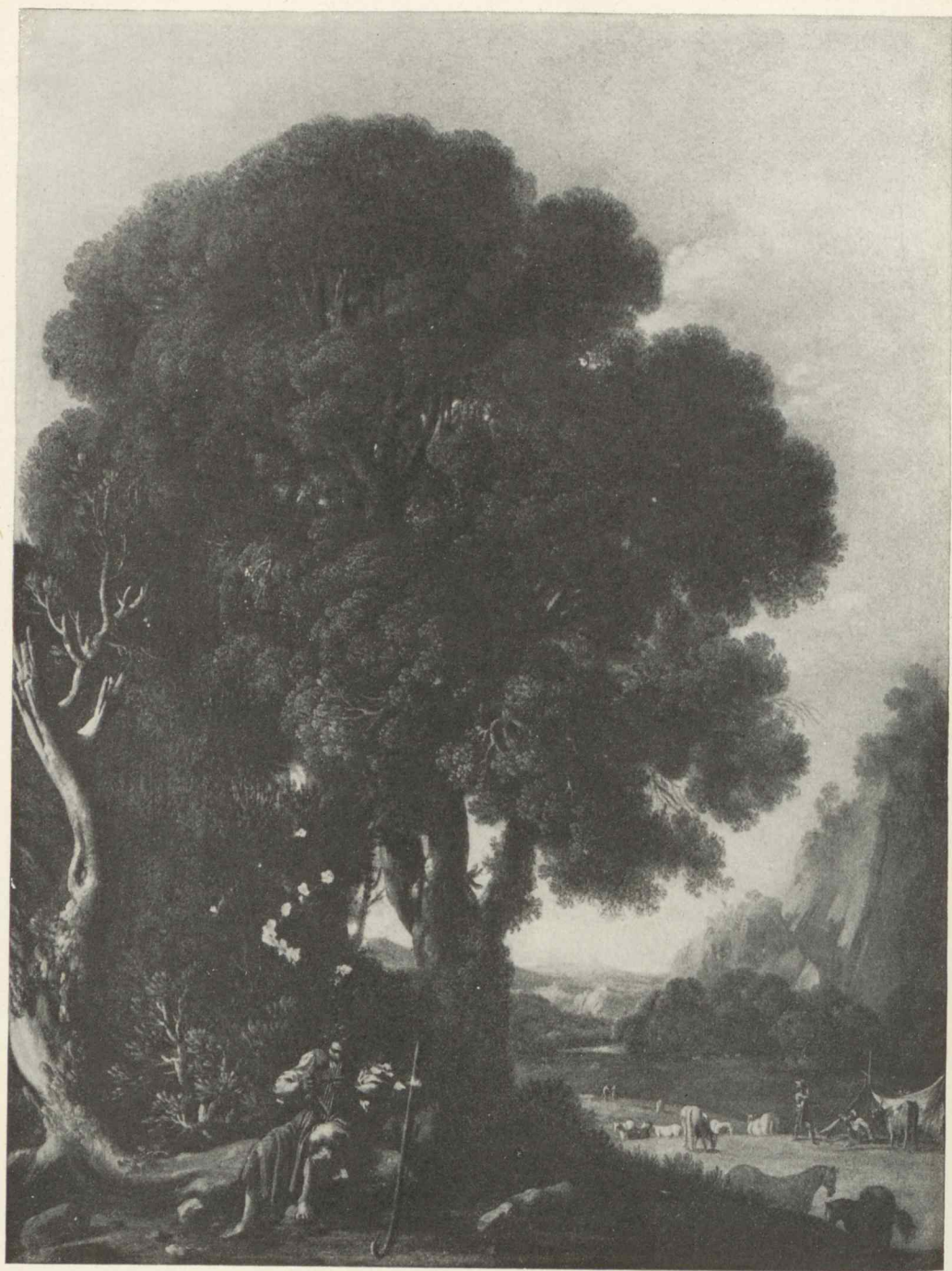


Hans Holbein d. J.: Bildnis des Herzogs von Norfolk. 1538/39. Schloß Windsor



Hans Holbein d. J.: Bildnis der Jane Seymour. 1536. Wien, Kunsthistorisches Museum



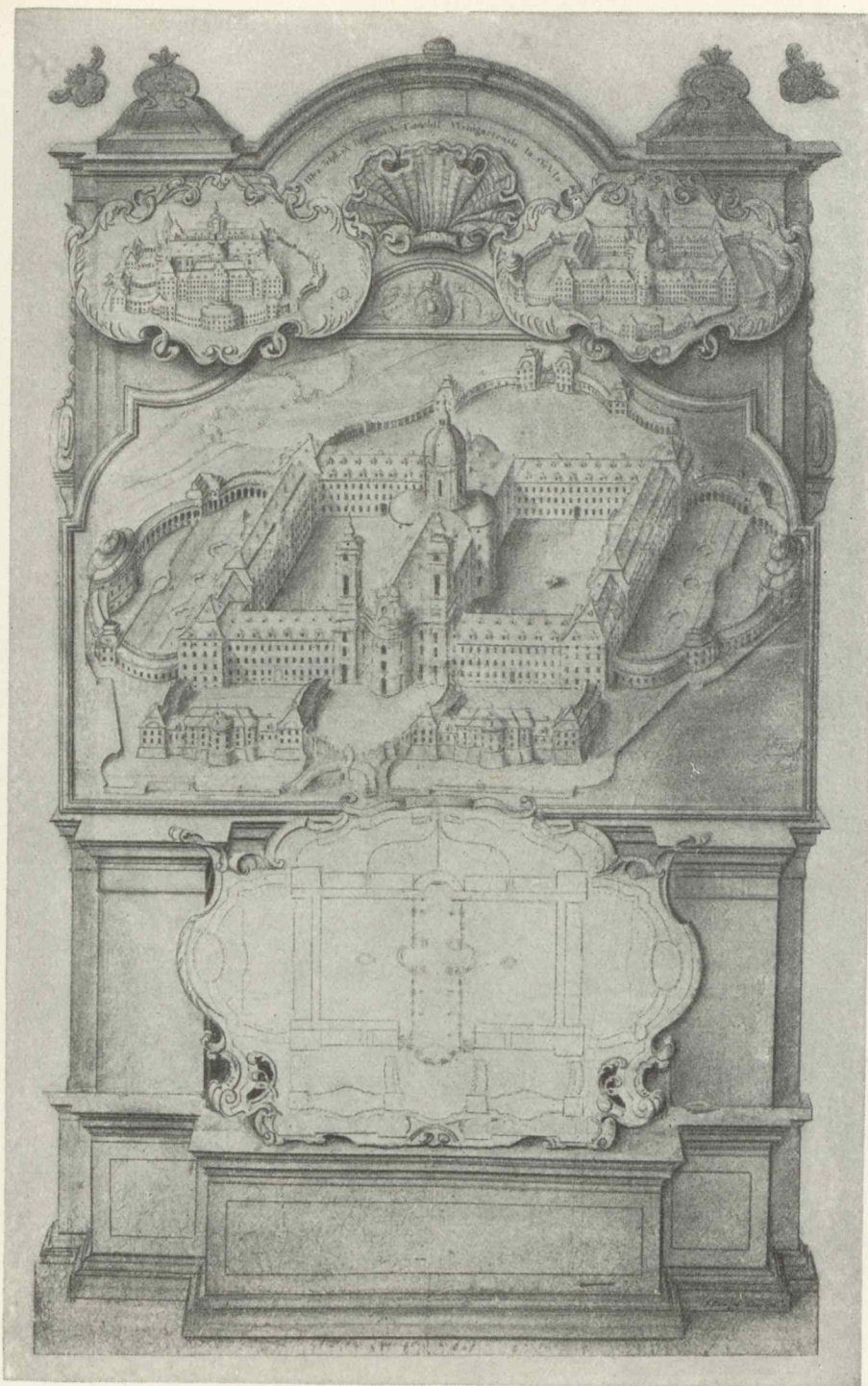


Adam Elsheimer: Landschaft mit Hirten. Nach 1600. Florenz, Uffizien

## Barock und Rokoko







Bauplan für Kloster Weingarten. 1723. Handzeichnung. Sakristei der Klosterkirche



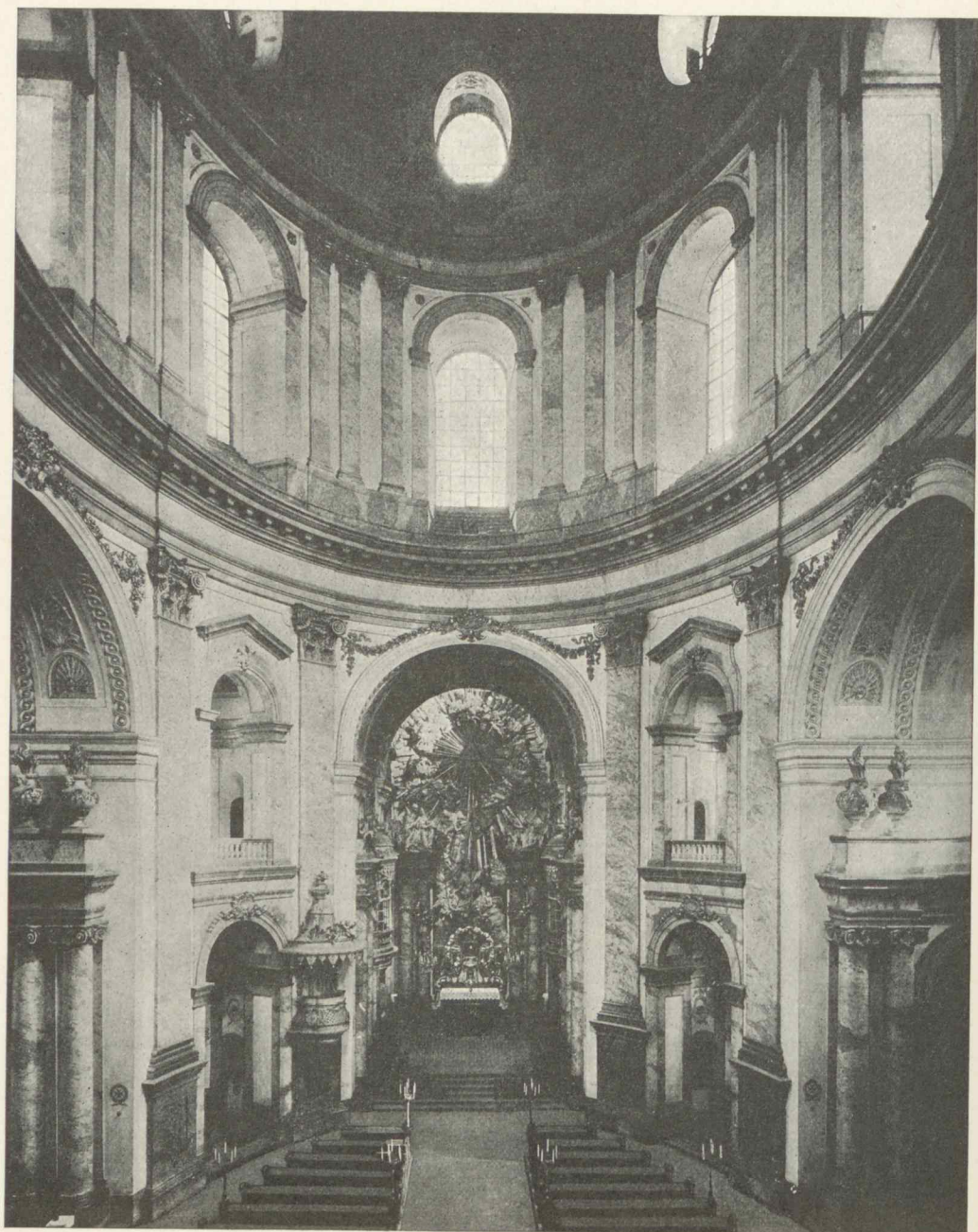


Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Karlskirche in Wien. 1716—1737



Georg Bähr: Die Frauenkirche in Dresden. 1726—1743





Johann Bernhard Fischer von Erlach: Inneres der Karlskirche in Wien. 1716—1737



Johann Lucas von Hildebrandt: Inneres der Piaristenkirche Maria Tren in Wien  
1715—1721 nach älterem Plan. Ausstattung um 1750



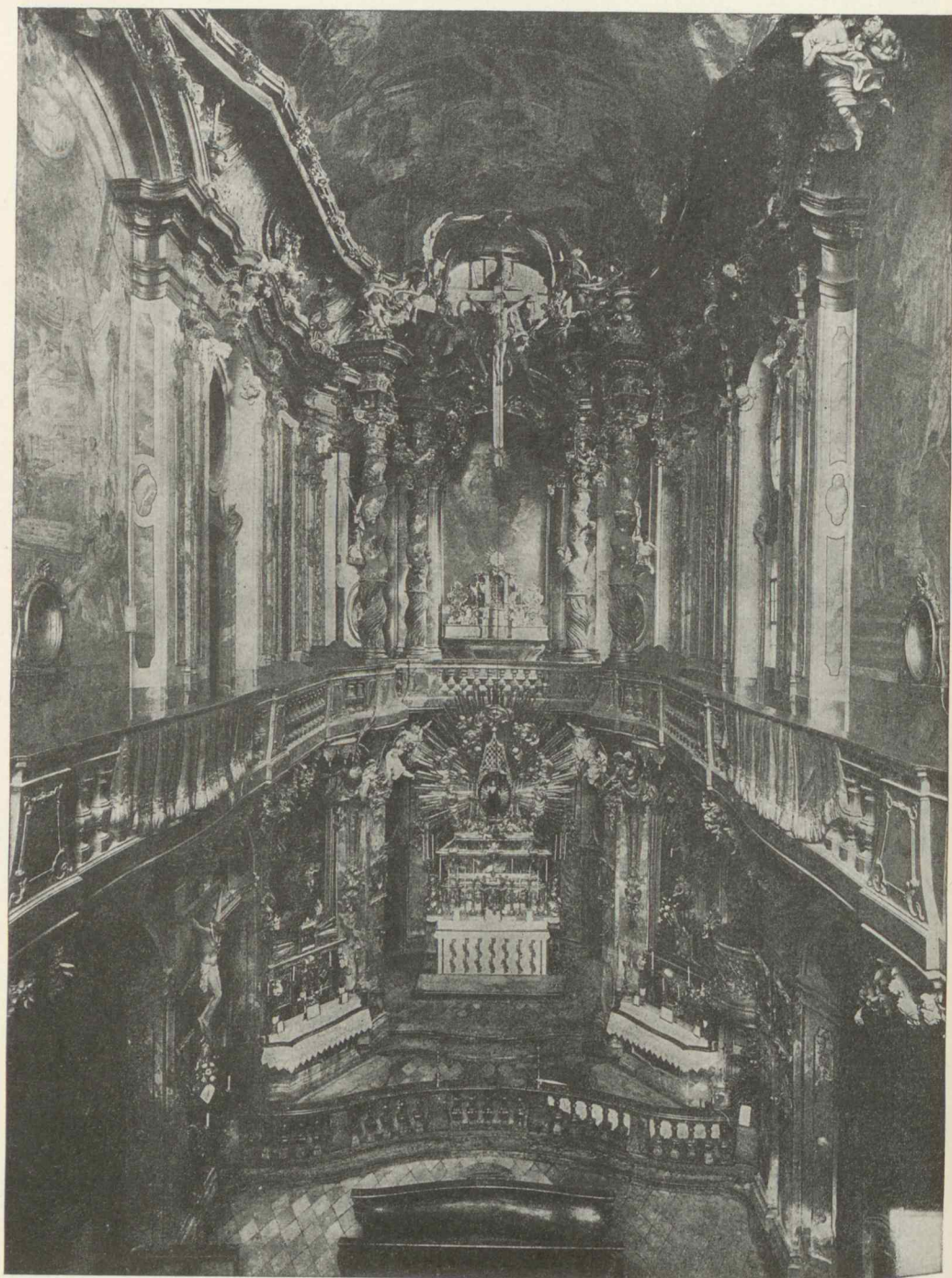


Jakob Prandtauer: Inneres der Stiftskirche in Melk a. D. 1702—1714. Ausstattung um 1730



Johann Michael Fischer: Inneres der Klosterkirche in Zwiefalten (Württemberg), 1741–1754





Cosmas Damian u. Egid Quirin Asam: Inneres von St. Johann Nepomuk in München. 1733—1746





Johann Michael Fischer: Inneres der Klosterkirche in Rott am Inn. 1759—1765





Johann Dientzenhofer: Inneres der Klosterkirche Banz (Oberfranken). 1710—1719



Balthasar Neumann: Inneres der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Oberfranken). 1743—1763



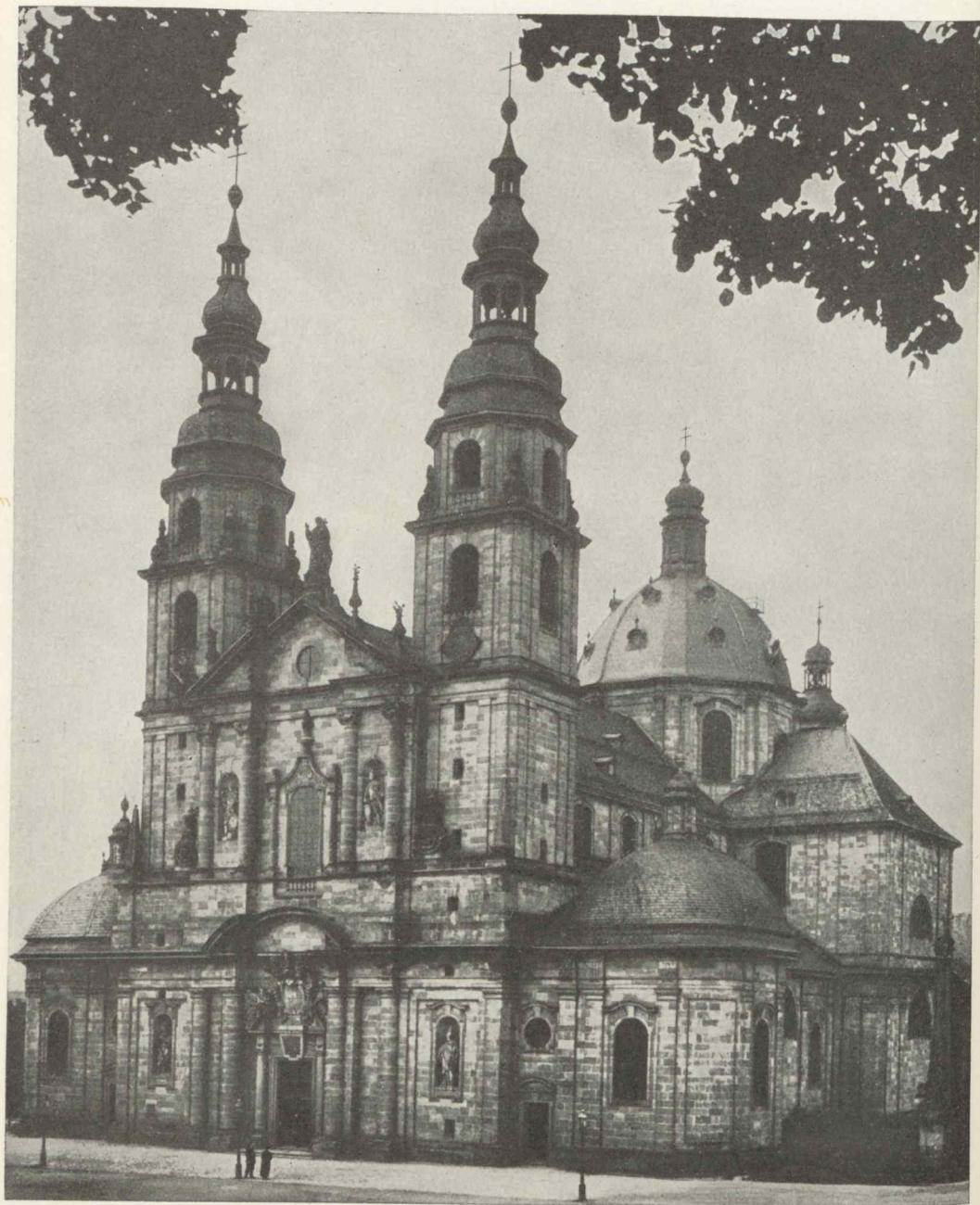


Balthasar Neumann: Inneres der Klosterkirche in Neresheim (Württemberg), 1745—1769. Ausstattung 1770—1797



Peter Thumb und Johann Michael Beer: Inneres der Klosterkirche in St. Gallen. 1755—1769





Johann Dientzenhofer: Der Dom in Fulda. 1704—1712

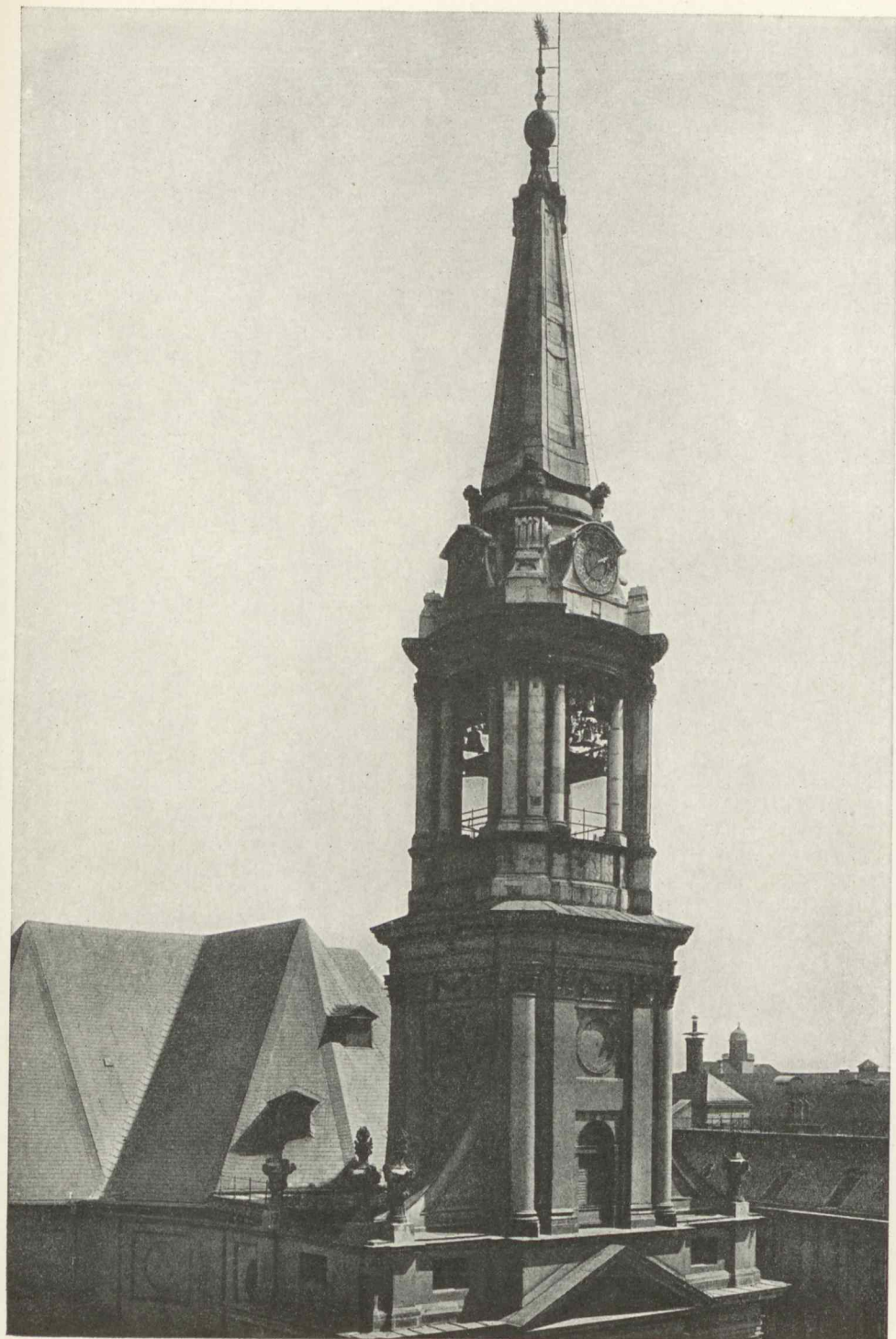


Klosterkirche Mariengnade in Grüssau (Schlesien). 1728—1735



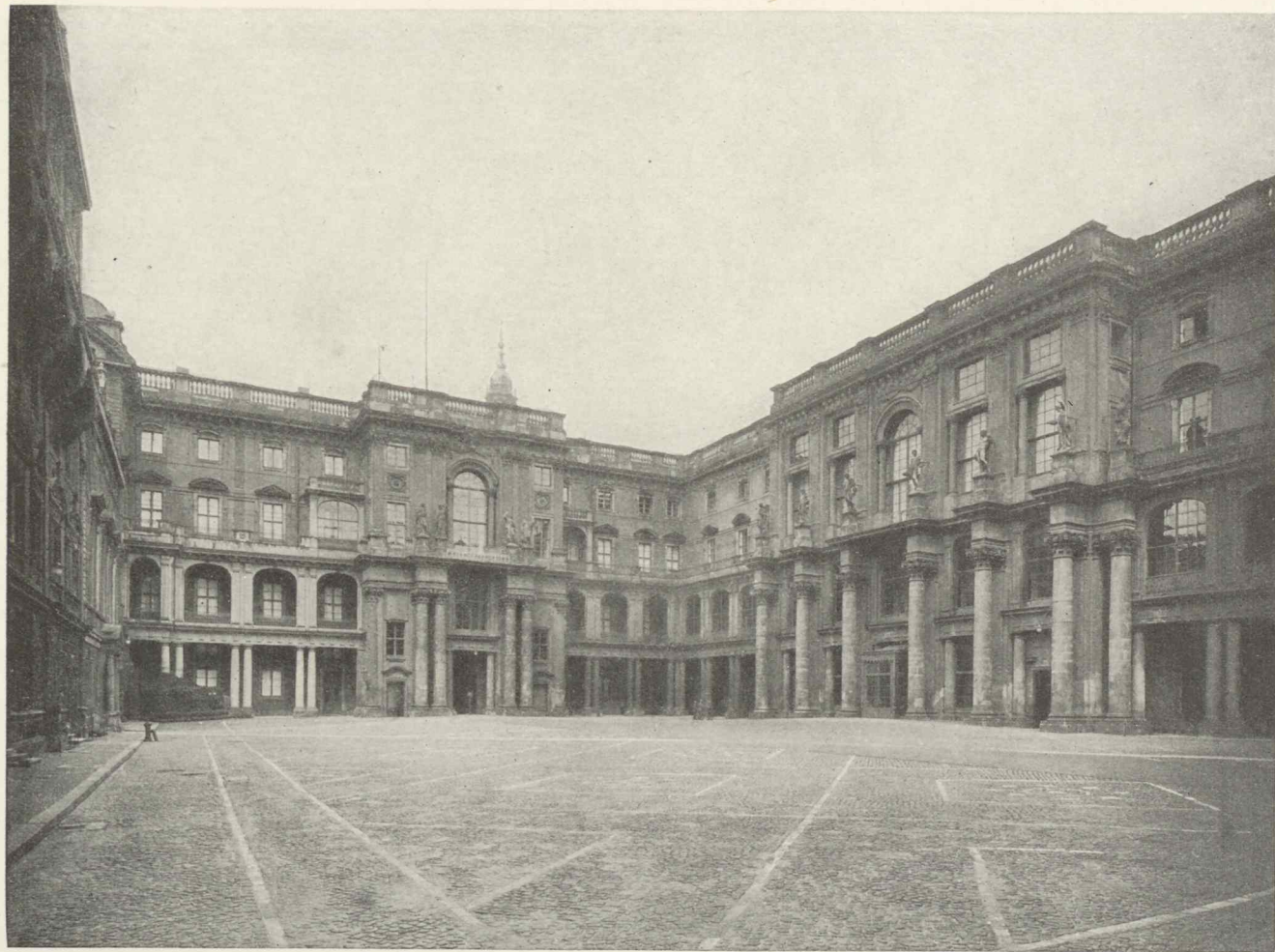


Matthias Steindl und Josef Munggenast: Turm der Klosterkirche in Dürnstein a. D. 1728



Philipp Gerlach: Turm der Parochialkirche in Berlin. 1714





Andreas Schlüter: Innerer Hof des Schlosses in Berlin. 1698—1706

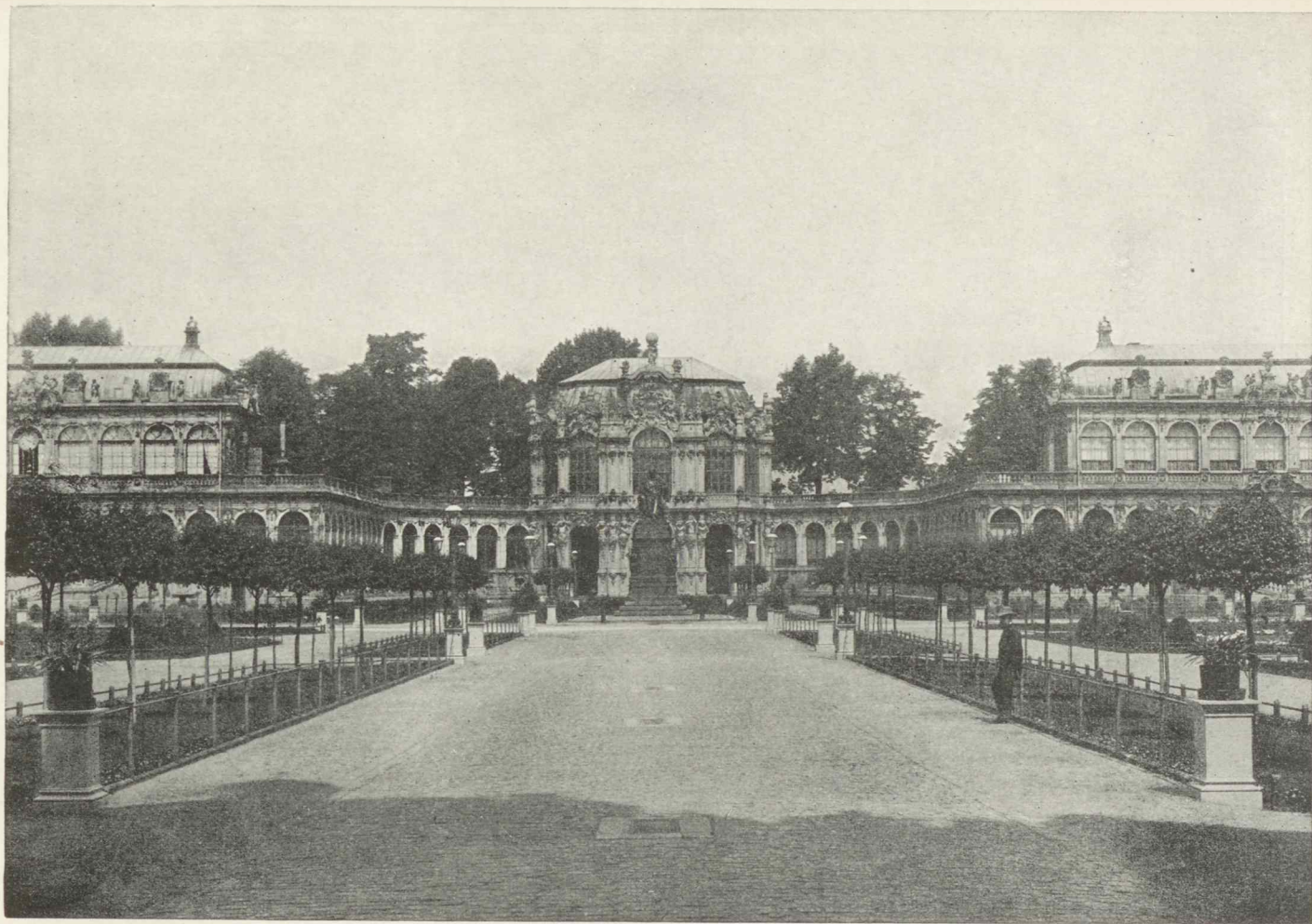


Andreas Schlüter: Südansicht des Schlosses in Berlin. 1698—1706





Andreas Schlüter: Landhaus Rameke in Berlin. 1712

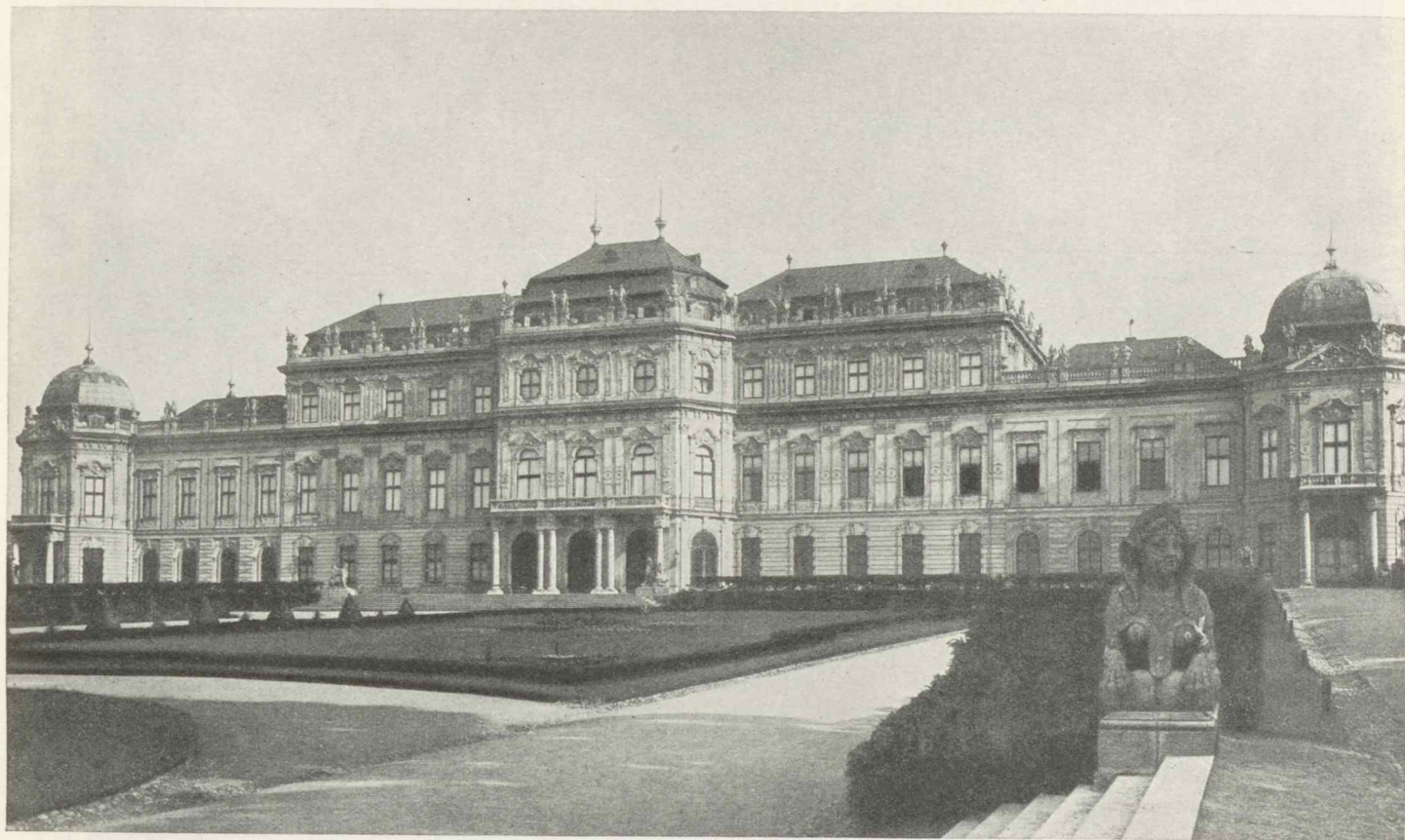


Matthäus Daniel Pöppelmann: Der Zwinger in Dresden. 1711—1722



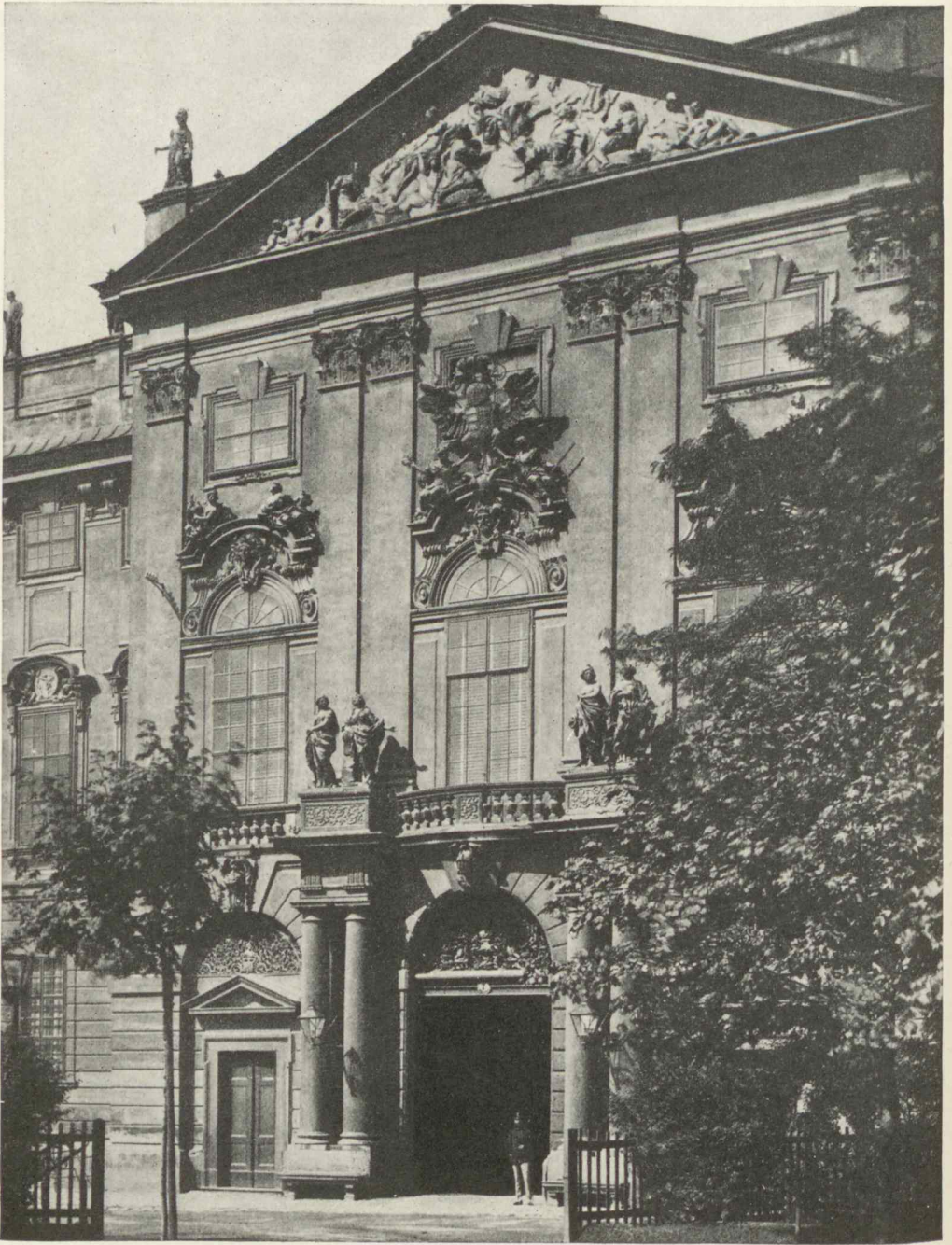


Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Hofbibliothek in Wien. 1722—1726



Johann Lucas von Hildebrandt: Gartenseite des Oberen Belvedere in Wien. 1720—1723





Johann Bernhard Fischer von Erlach: Palais Trautson in Wien. 1710—1712

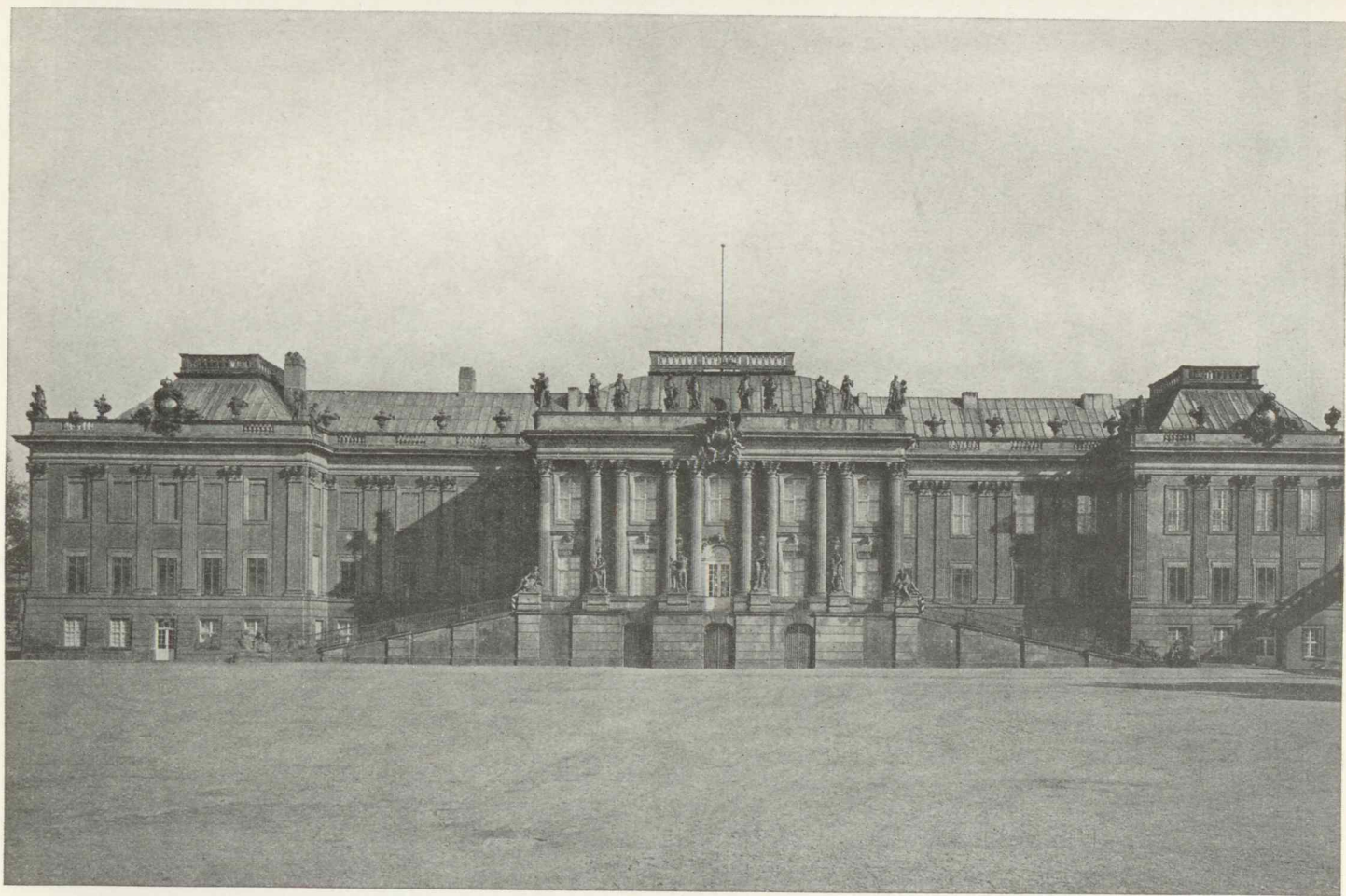


Balthasar Neumann: Mittelpavillon an der Gartenseite der Residenz in Würzburg. 1736—1739



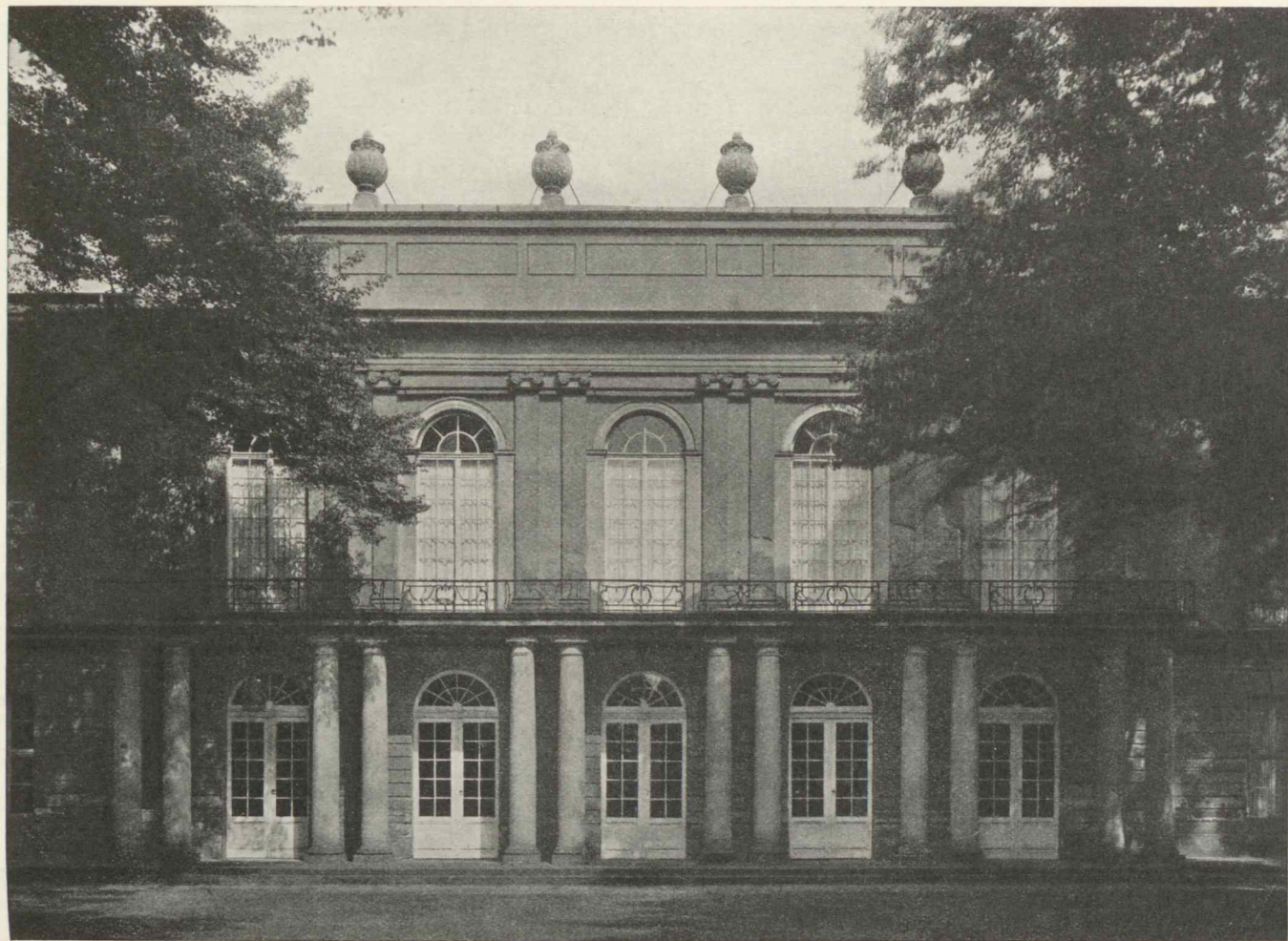


Balthasar Neumann: Schloß Werneck (Unterfranken). 1733—1737



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Das Stadtschloß in Potsdam. 1745—1751



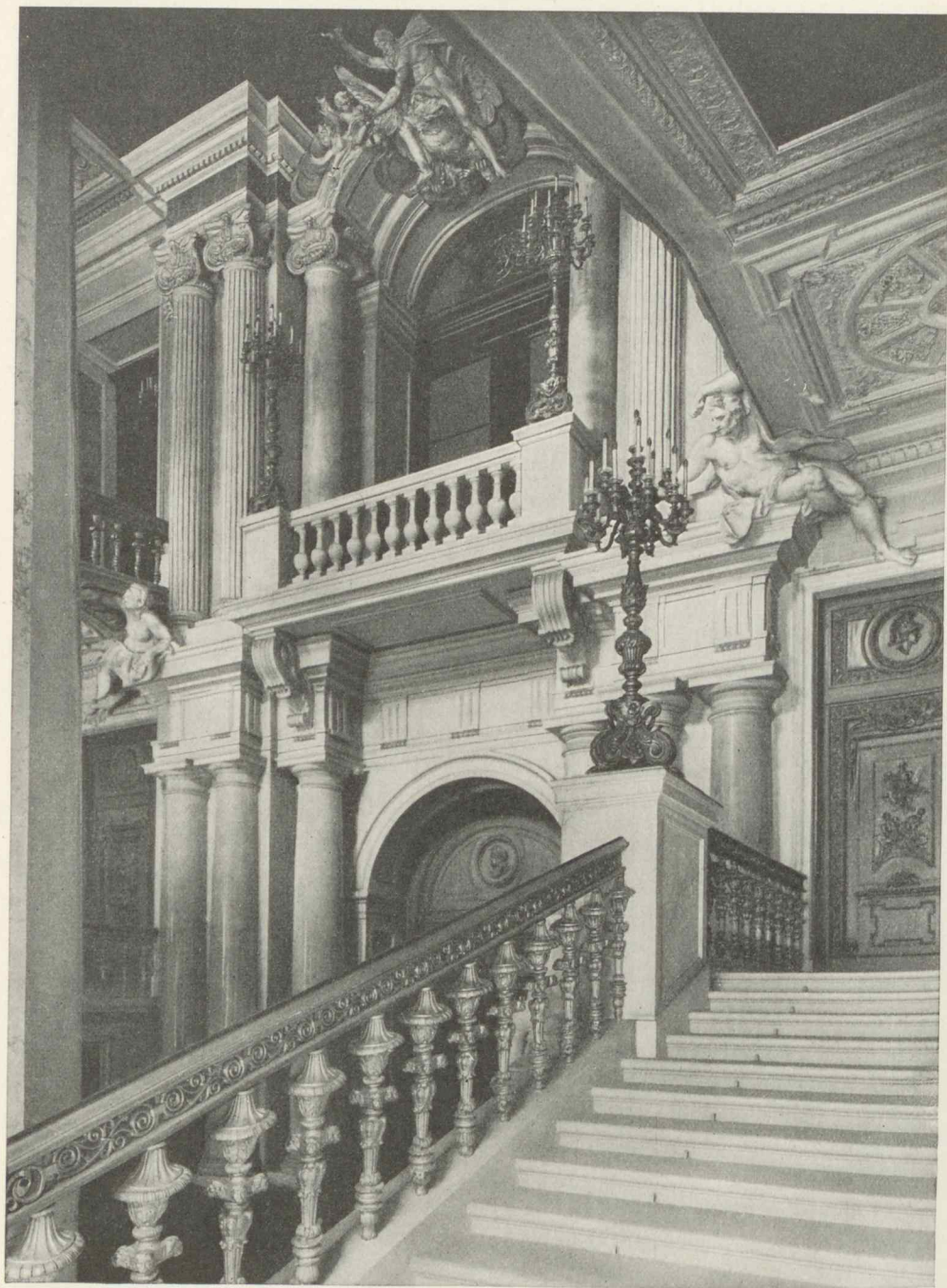


Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Das „Neue Schloß“ in Charlottenburg. 1740—1746



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Schloß Sanssouci in Potsdam. 1745—1747



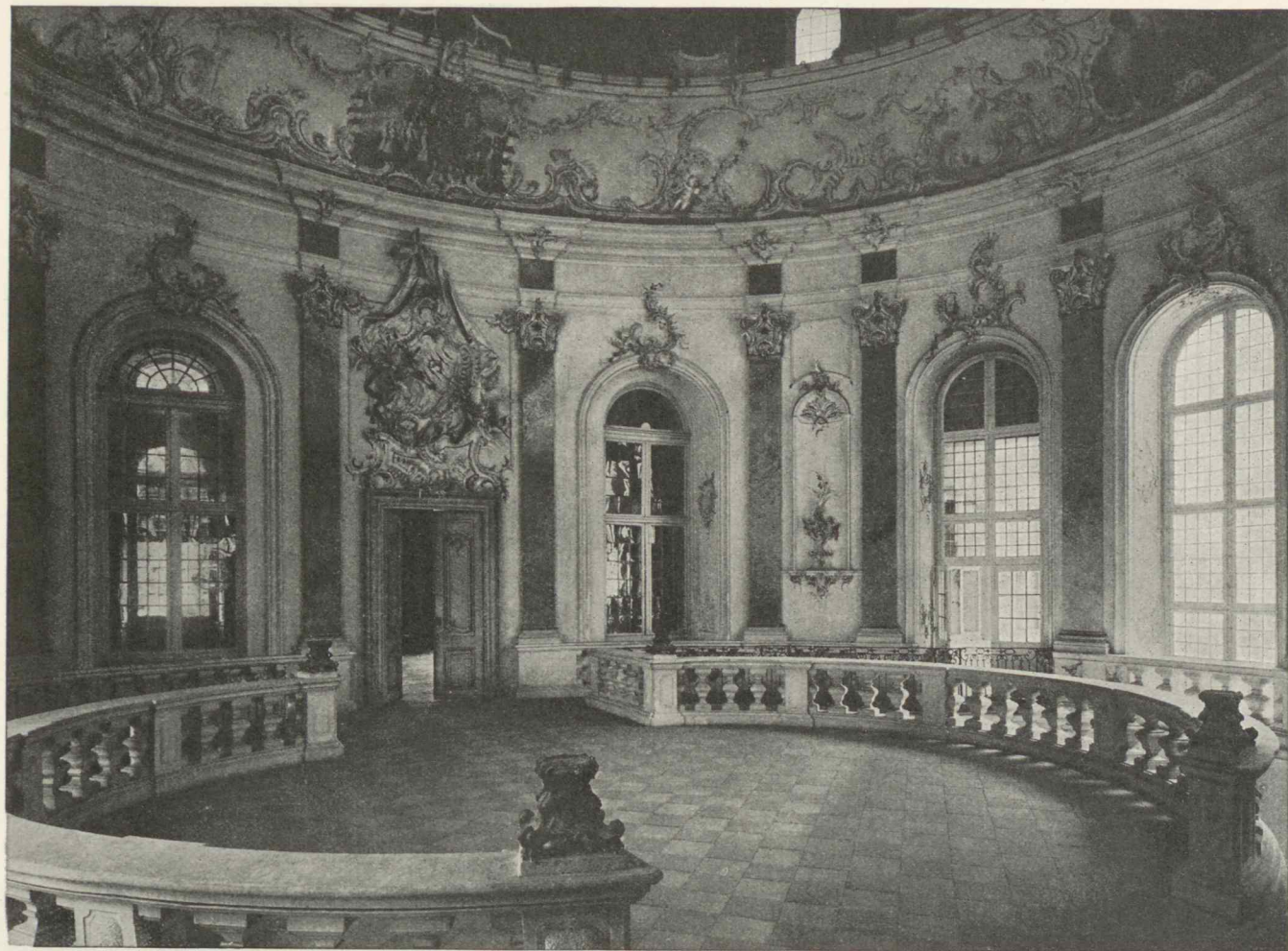


Andreas Schlüter: Treppenhaus im Schloß zu Berlin. 1698—1706

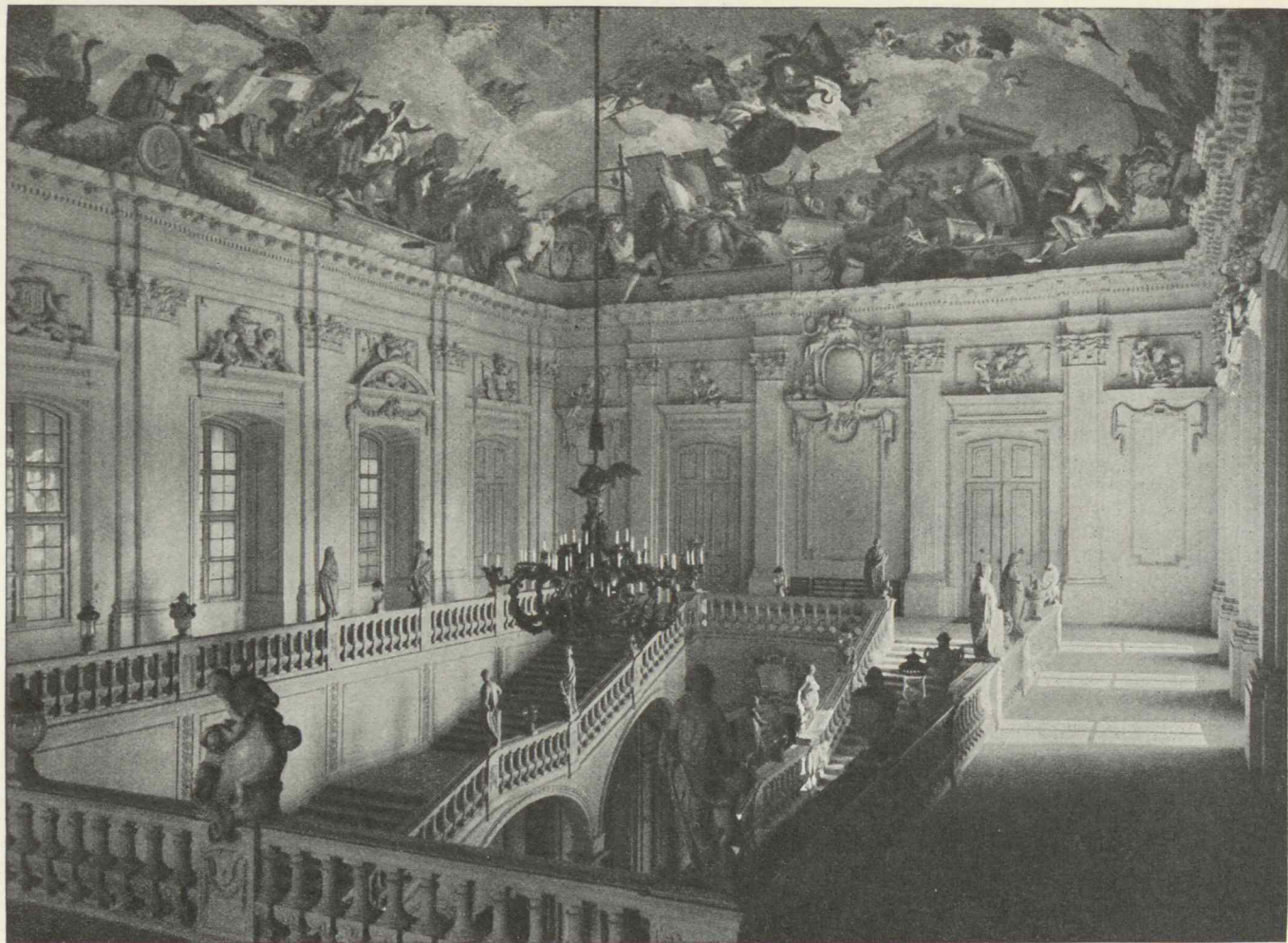


Johann Lucas von Hildebrandt: Treppenhaus des Palais Daun-Rinsky in Wien. 1713—1716



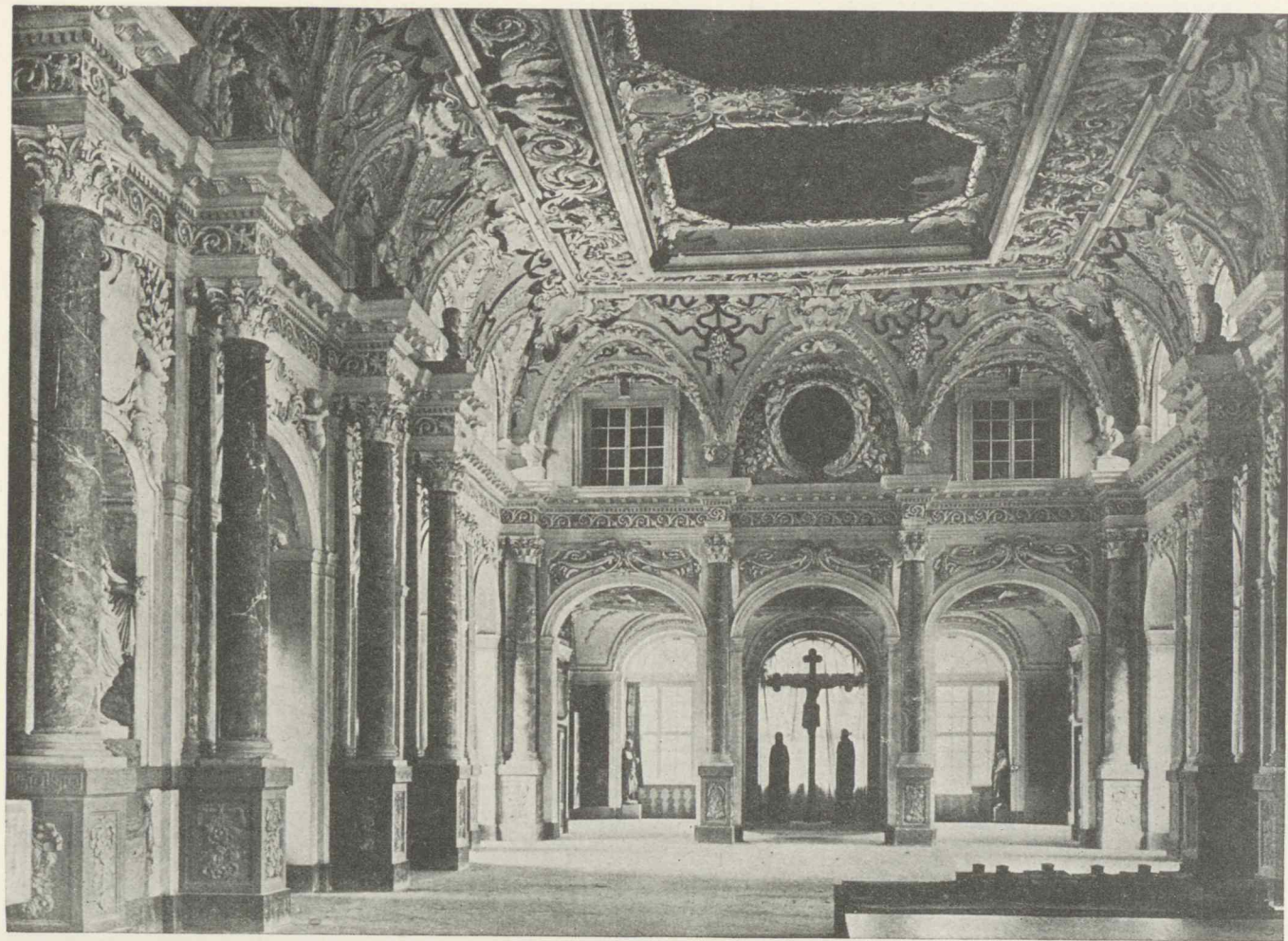


Balthasar Neumann: Treppenhaus des Schlosses in Bruchsal. 1731—1733. Ausstattung 1752

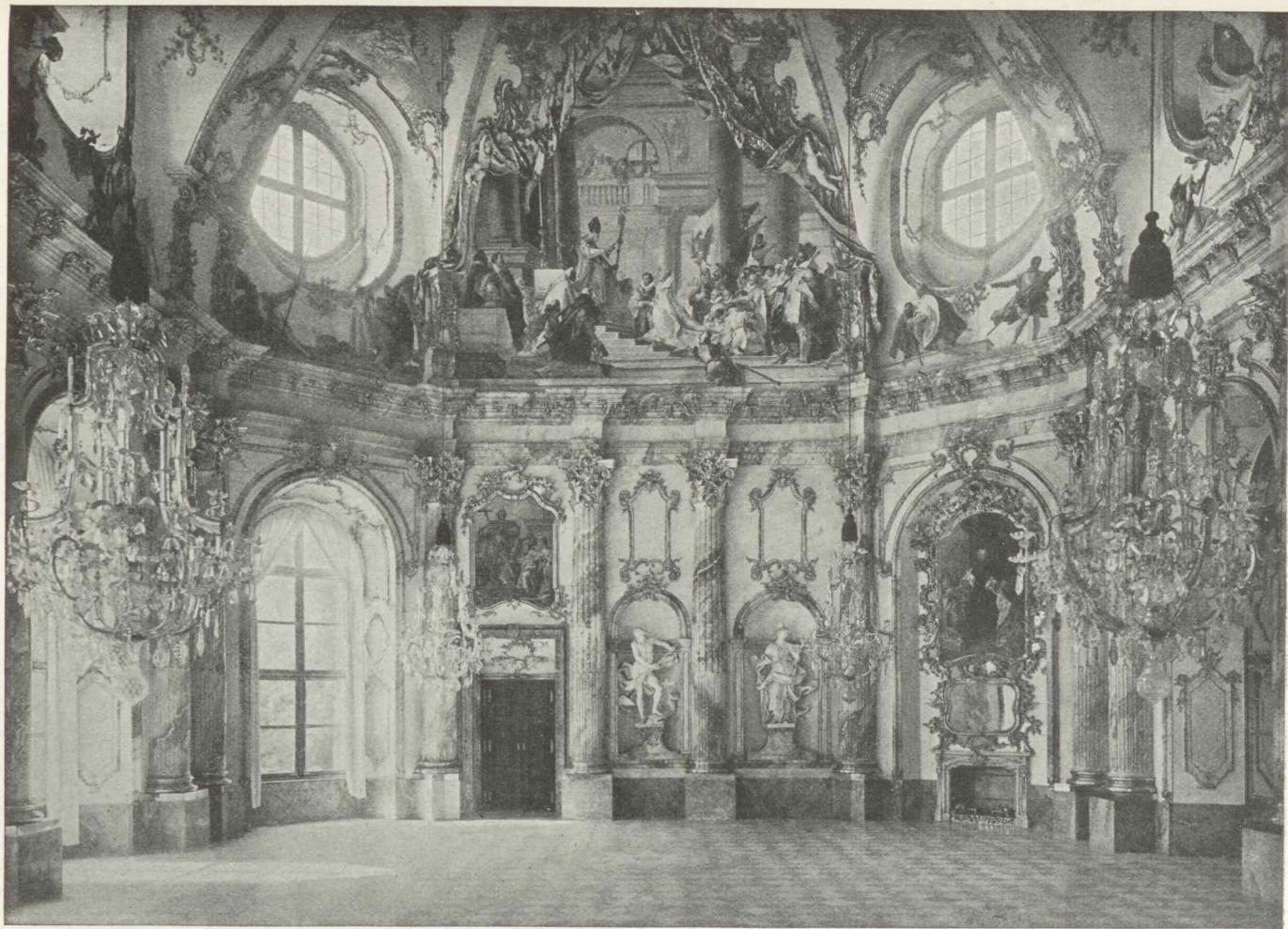


Balthasar Neumann: Treppenhaus der Residenz in Würzburg, 1737—1744. Ausstattung 1752—1775





Johann Georg Starke: Festsaal des Palais im Großen Garten zu Dresden. 1679—1681



Balthasar Neumann: Kaiserfaal der Residenz in Würzburg. 1737—1742. Ausstattung 1749—1753



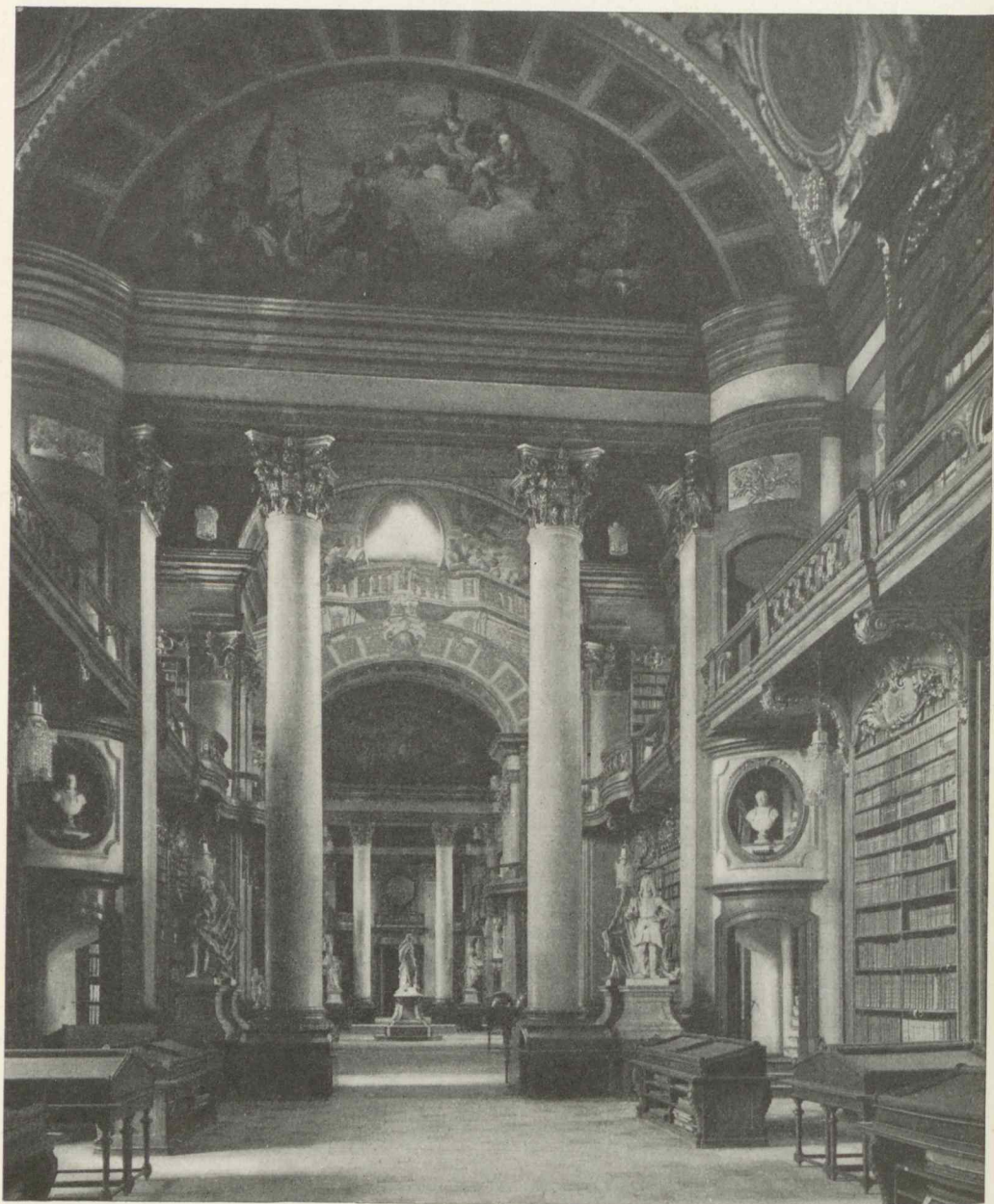


Johann Lucas von Hildebrandt: Festsaal des Oberen Belvedere in Wien. 1720/23



François de Cuvillies: Spiegelsaal der Amalienburg im Nymphenburger Park b. München. 1734/39



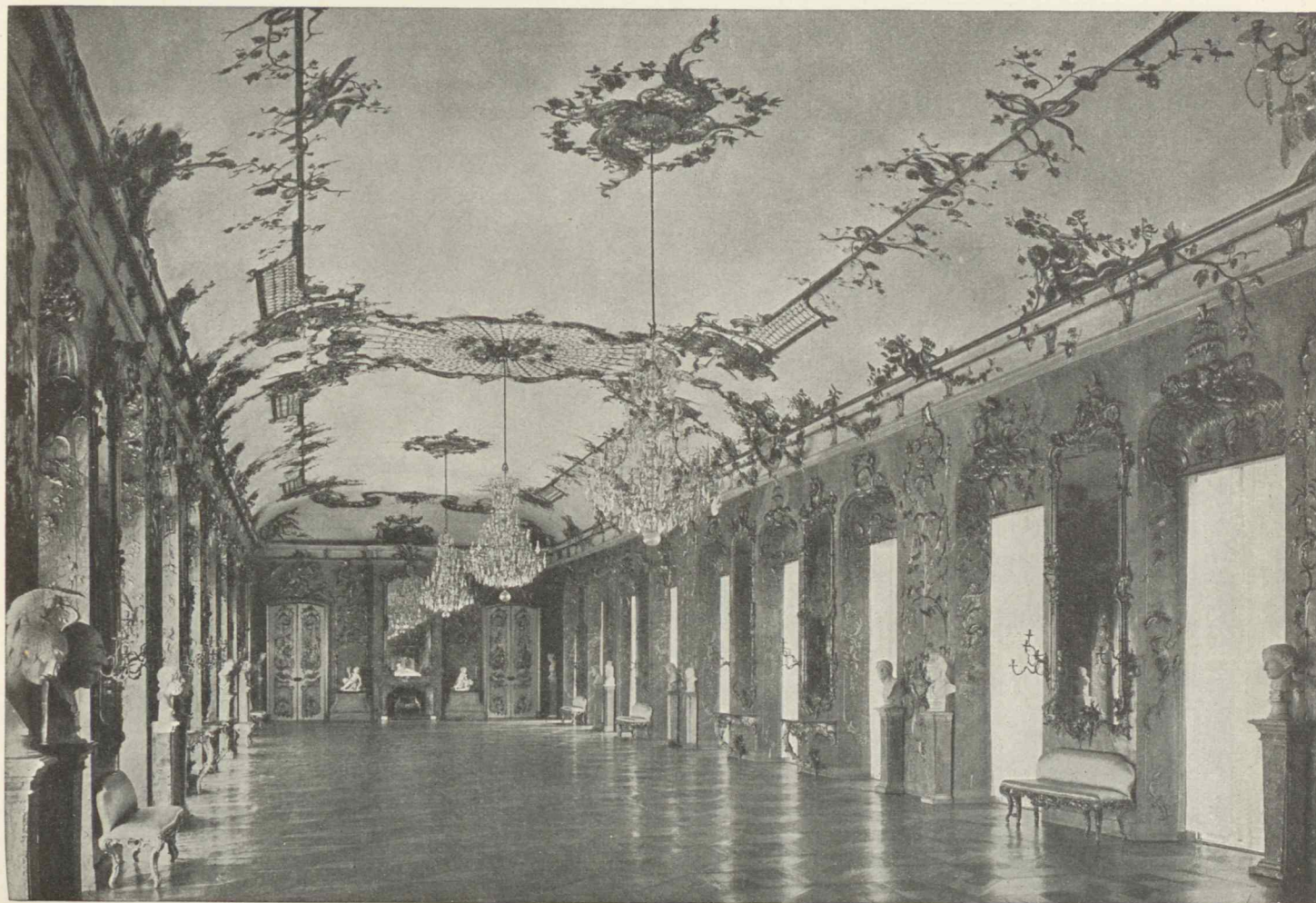


Johann Bernhard Fischer von Erlach: Inneres der Hofbibliothek in Wien. 1722—1726



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Marmorsaal des Schlosses Sanssouci in Potsdam  
Ausstattung 1747—1748





Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Goldene Galerie im Schloß zu Charlottenburg. 1742—1744



Johann Gottfried Buring: Bildergalerie bei Schloß Sanssouci in Potsdam. 1755—1763



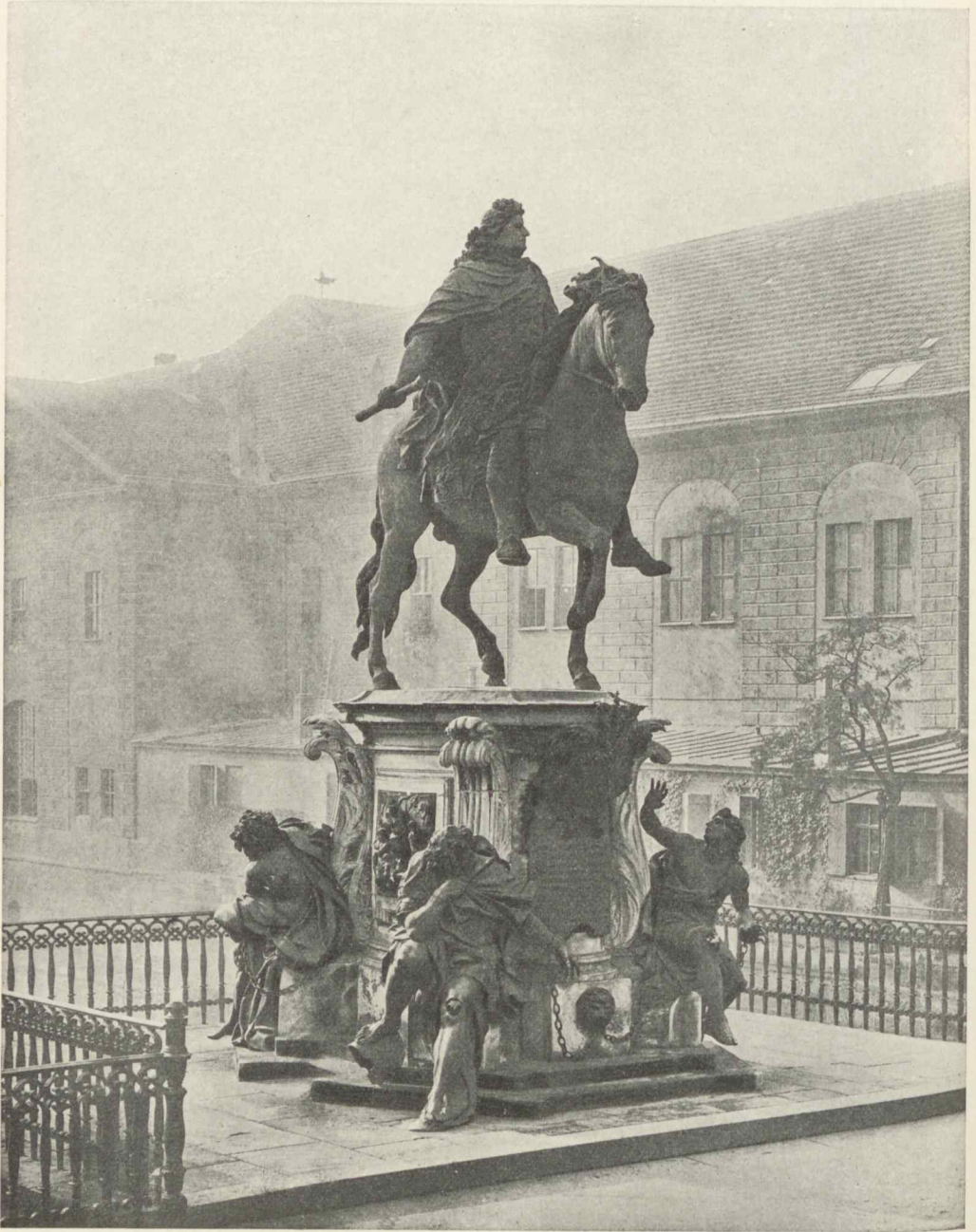


Meinrad Guggenbichler: Hölzerner Altarengel in der Pfarrkirche  
zu Rattenberg (Tirol). 1701/04

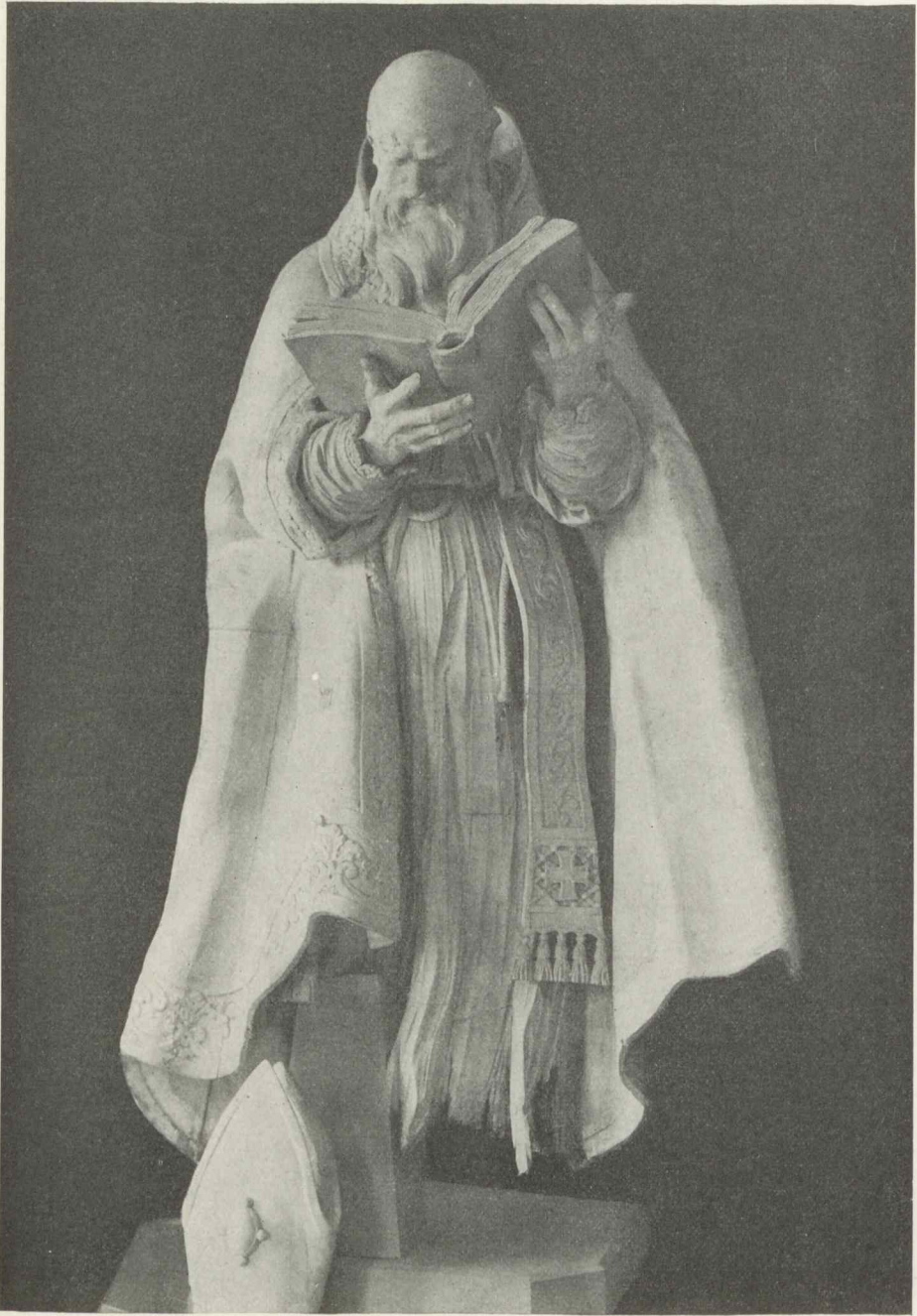


Meinrad Guggenbichler: Holzfigur der Maria. Um 1700.  
Berlin, Deutsches Museum





Andreas Schlüter: Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten in Berlin. 1698—1703

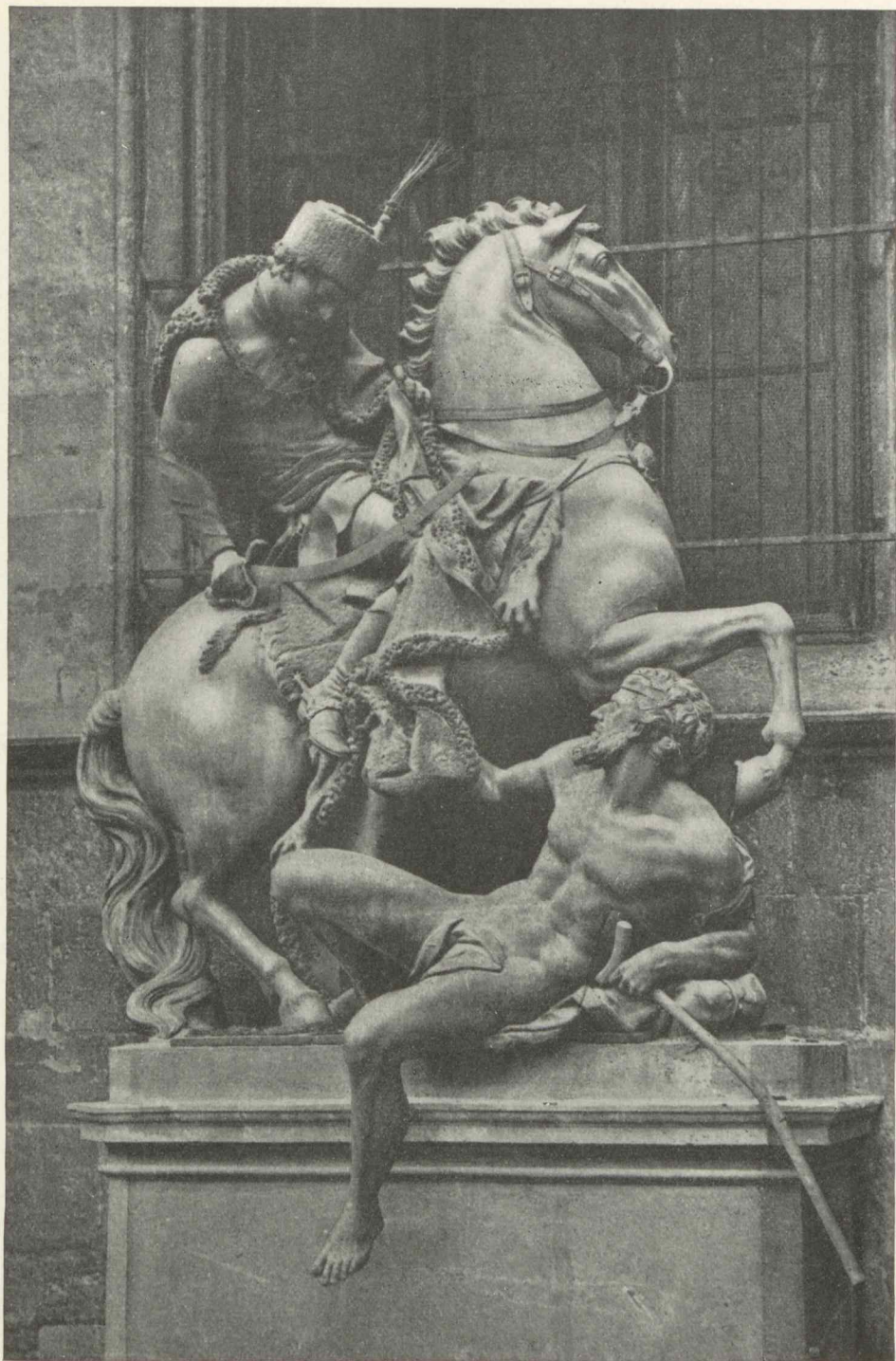


Balthasar Permoser: Der heilige Ambrosius. Holz. Um 1725. Baugen, Museum





Egid Quirin Asam: Mariae Himmelfahrt. Hochaltar der Stiftskirche in Rohr (Niederbayern).  
Stuck, 1717—1719



Georg Raphael Donner: Der heilige Martin. 1735. Bleigruppe vom ehemaligen Hochaltar  
im Dom zu Preßburg





Georg Raphael Donner: Flußgöttin Ibbs. Bleifigur vom Wiener Mehlmarkt-Brunnen. 1739. Wien, Barockmuseum



Ferdinand Diez: Tänzer und Tänzerin. Steinfiguren im Park von Weitzhöchheim bei Würzburg. 1765—1768



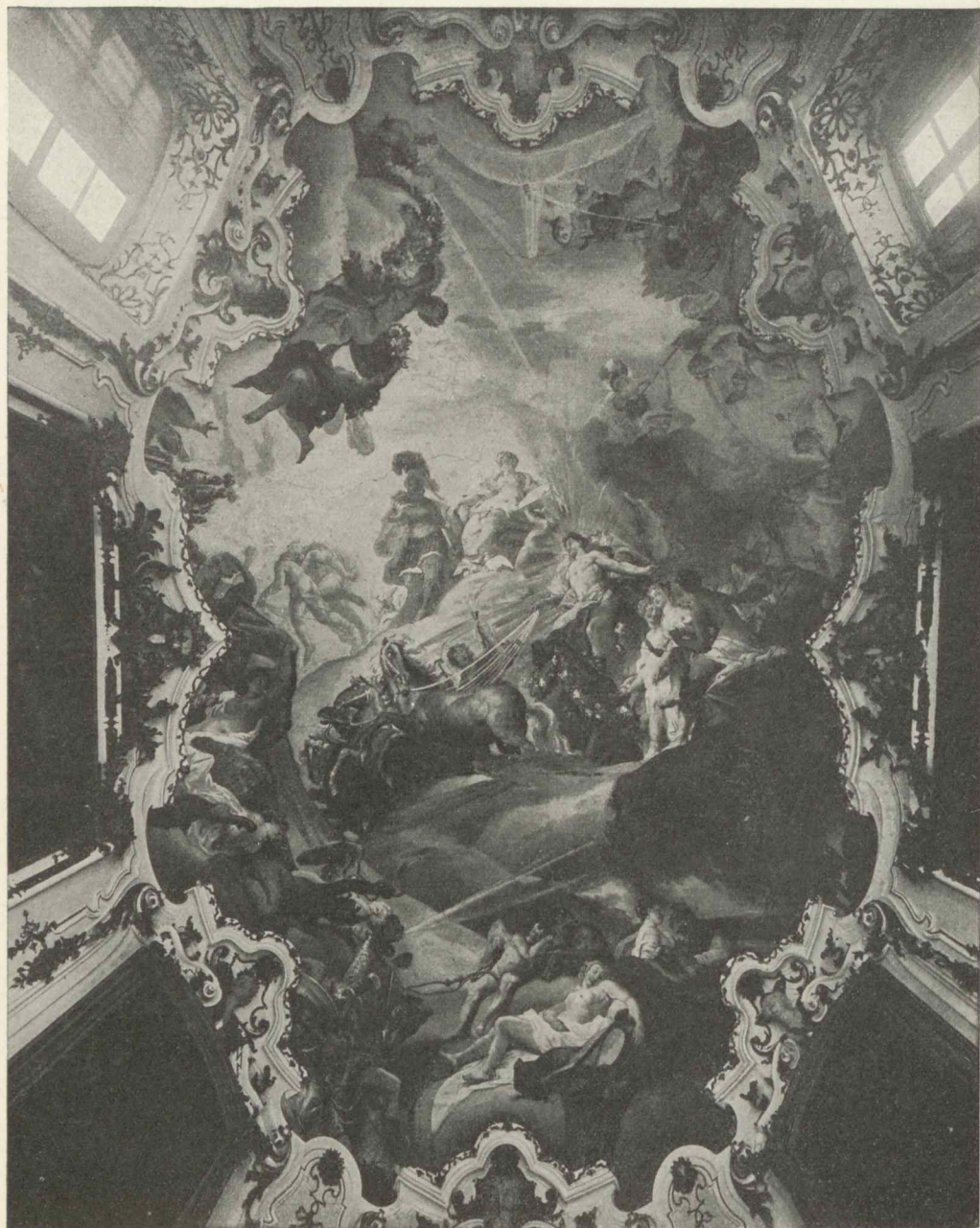


Ignaz Günther: Die Verkündigung. Holzgruppe in der Pfarrkirche zu Weyarn (Oberbayern). 1763

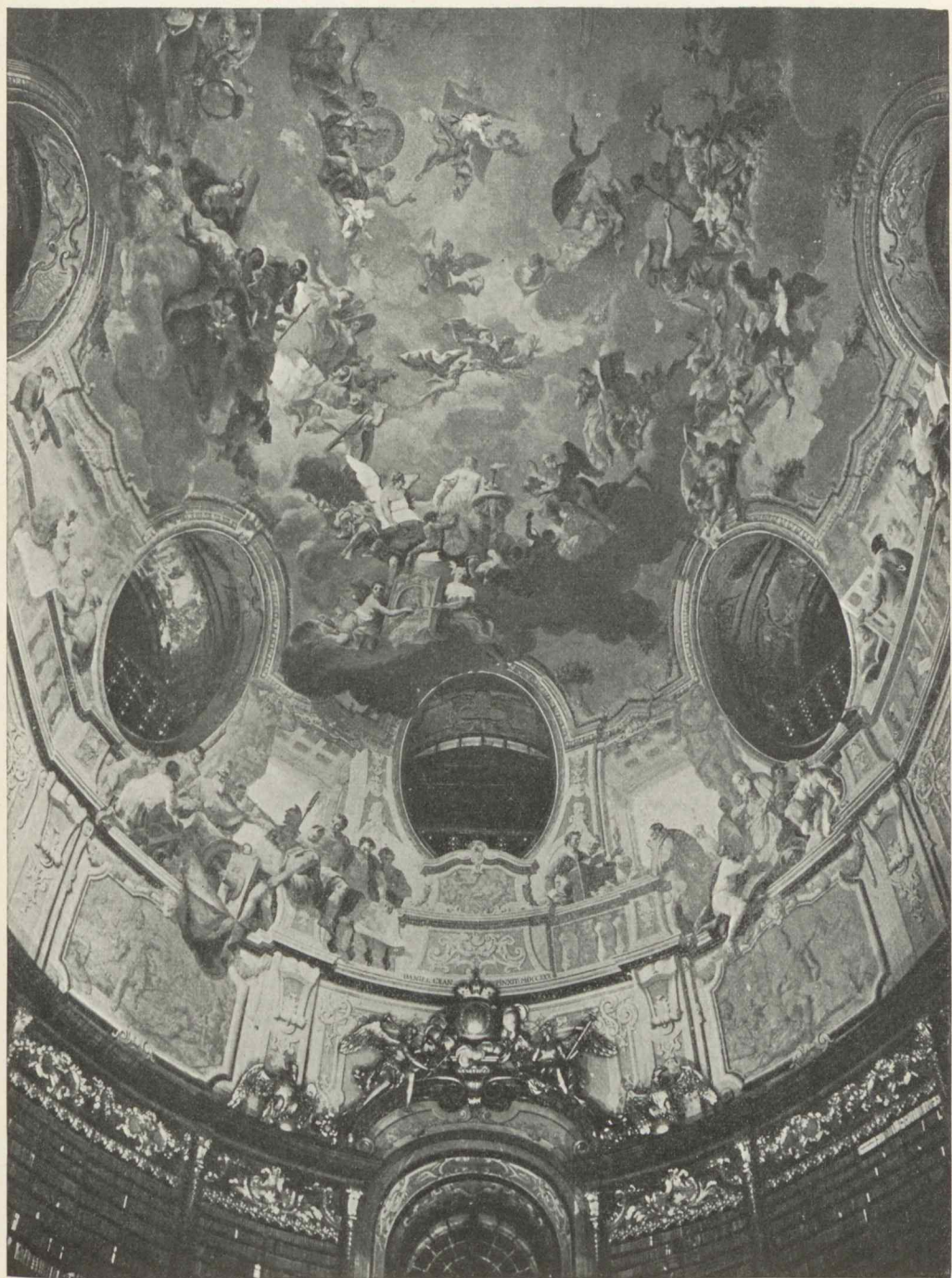


Franz Anton Bustelli: Der stürmische Liebhaber. Nymphenburger Porzellan. 1756.  
München, Bayerisches Nationalmuseum





Cosmas Damian Asam: Die Götter Griechenlands  
Deckengemälde im Schloß Alteglofsheim bei Regensburg. 1730



Daniel Gran: Verherrlichung Kaiser Karls VI.  
Deckengemälde im Prunksaal der Wiener Hofbibliothek. 1730





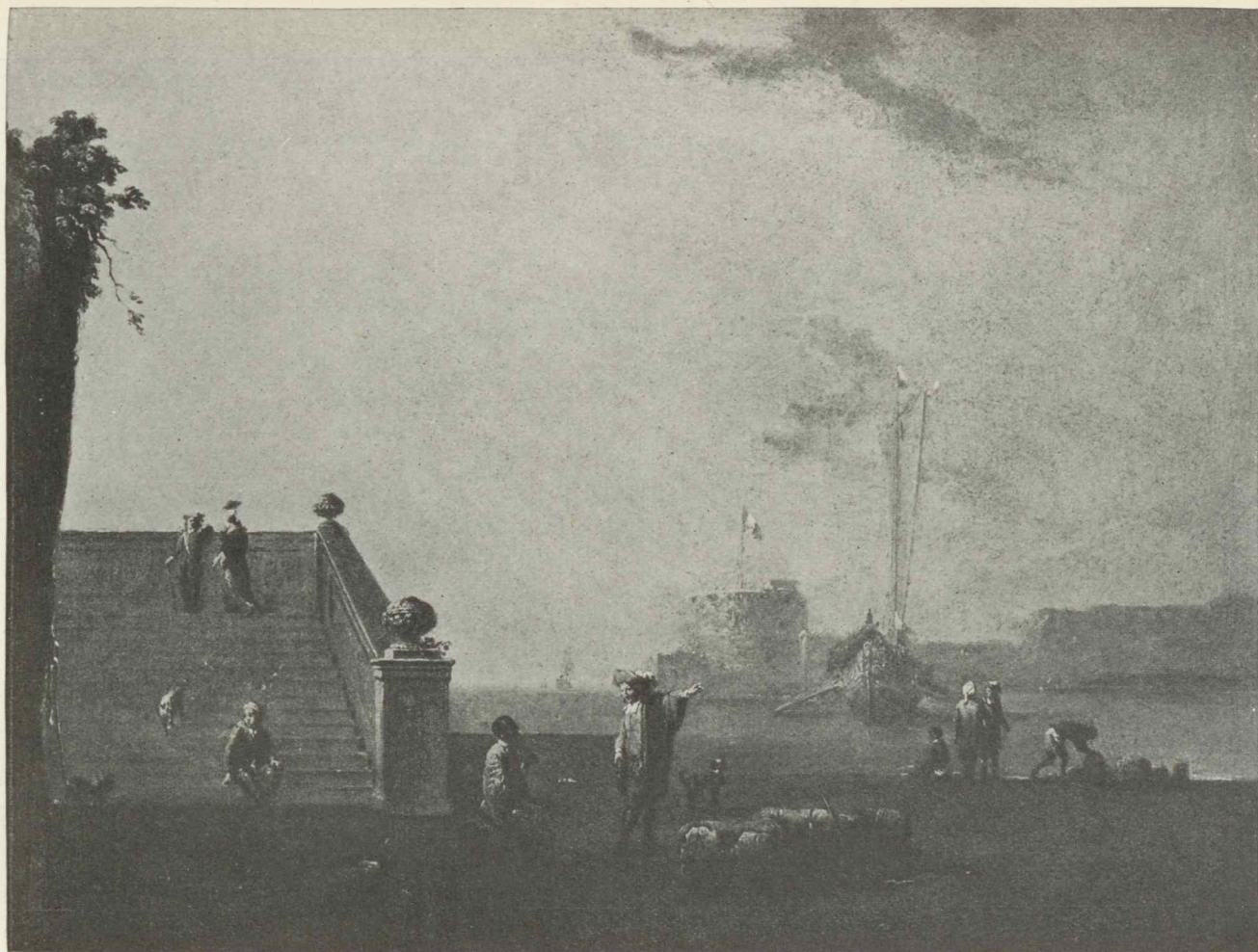
Januarius Zick: Das Mahl der Götter. Studie zu einem Fresko. Um 1785. Koblenz, Städtische Bildergalerie



Anton Franz Maulpertsch: Sieg des heiligen Jakob von Compostela. Studie zu einem Fresko. Um 1765. Wien, Barockmuseum

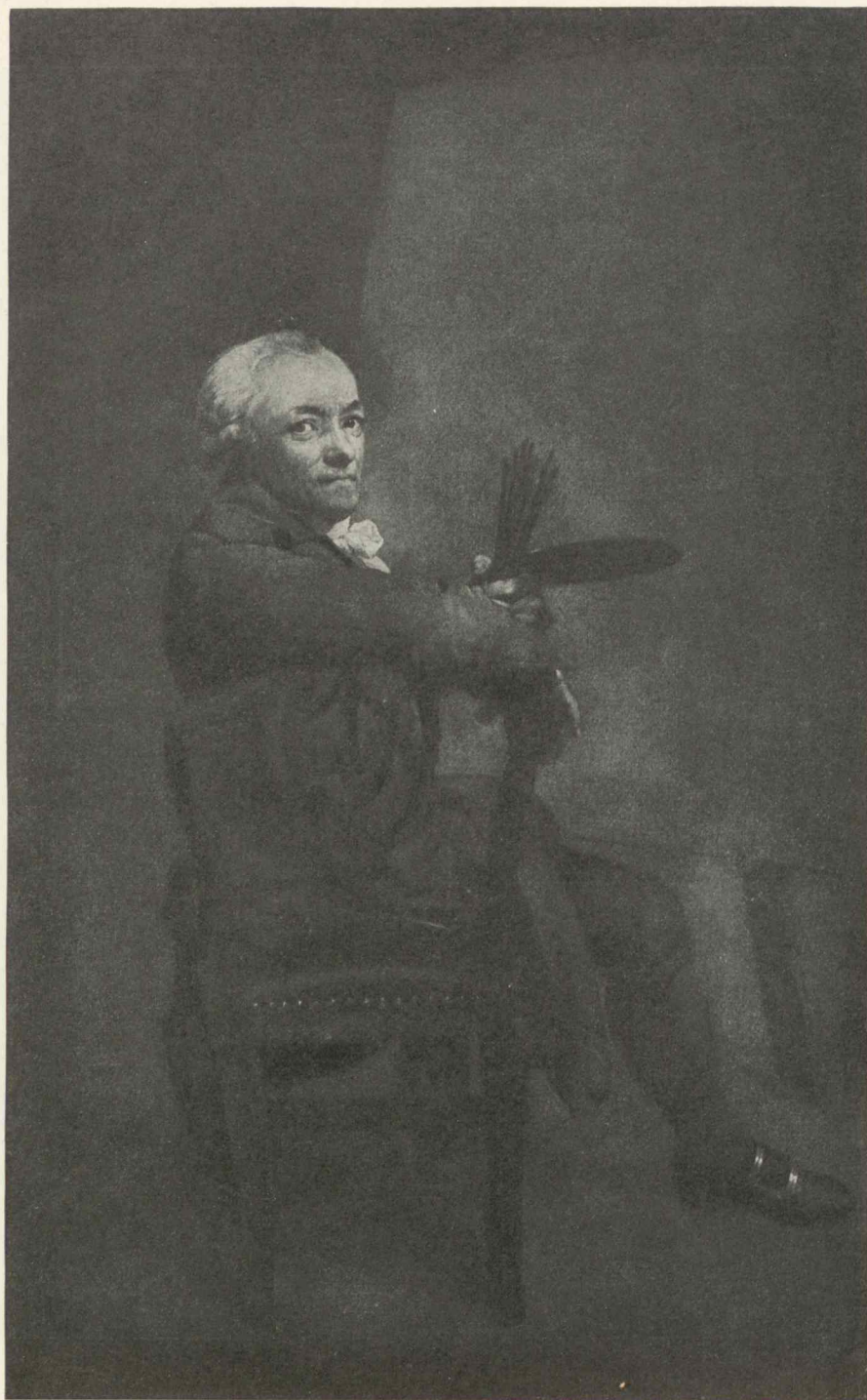




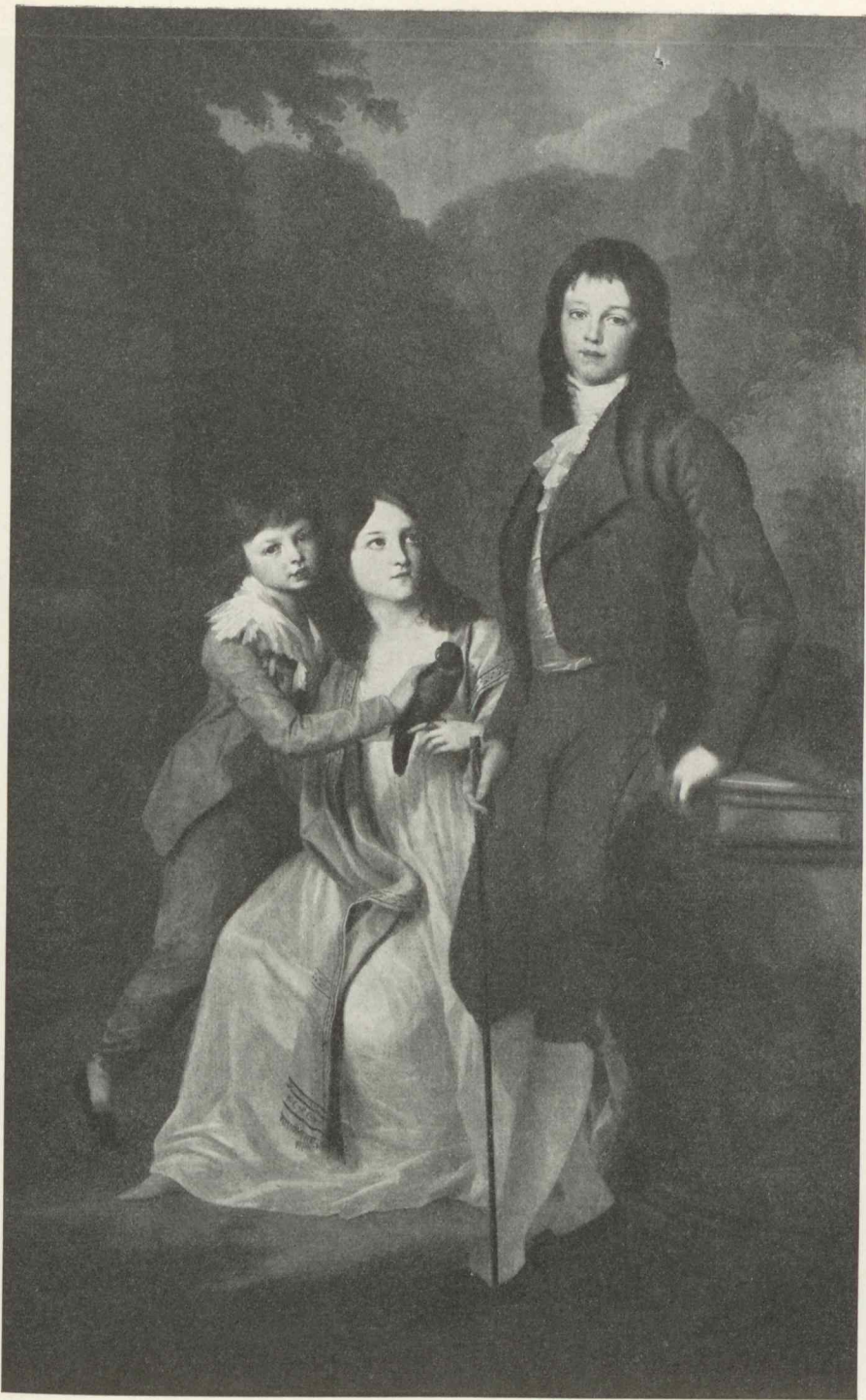


Norbert Grund: Spanischer Hafen. Um 1760. Prag, Rudolfsinum





Anton Graff: Selbstbildnis. 1795. Dresden, Gemäldegalerie



Friedrich August Tischbein: Die Kinder Herzog Karl Augusts von Weimar. 1798.  
Arolsen, Schloß





Daniel Chodowiecki: Die Familie Calas. Um 1767. Darmstadt, Schloß

19. und 20. Jahrhundert







Carl Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem gotischen Dom. 1811. Berlin, Schinkel-Museum



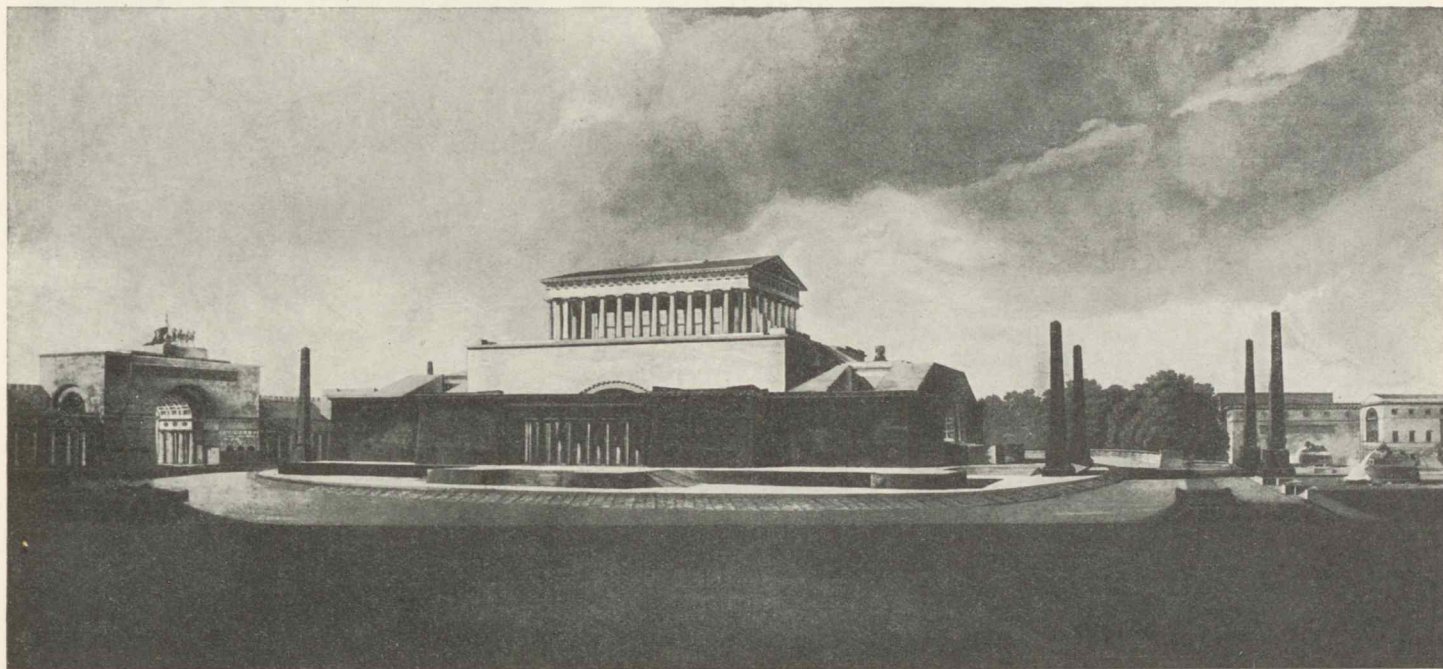


Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Das Schloß in Wörlitz. 1769—1773

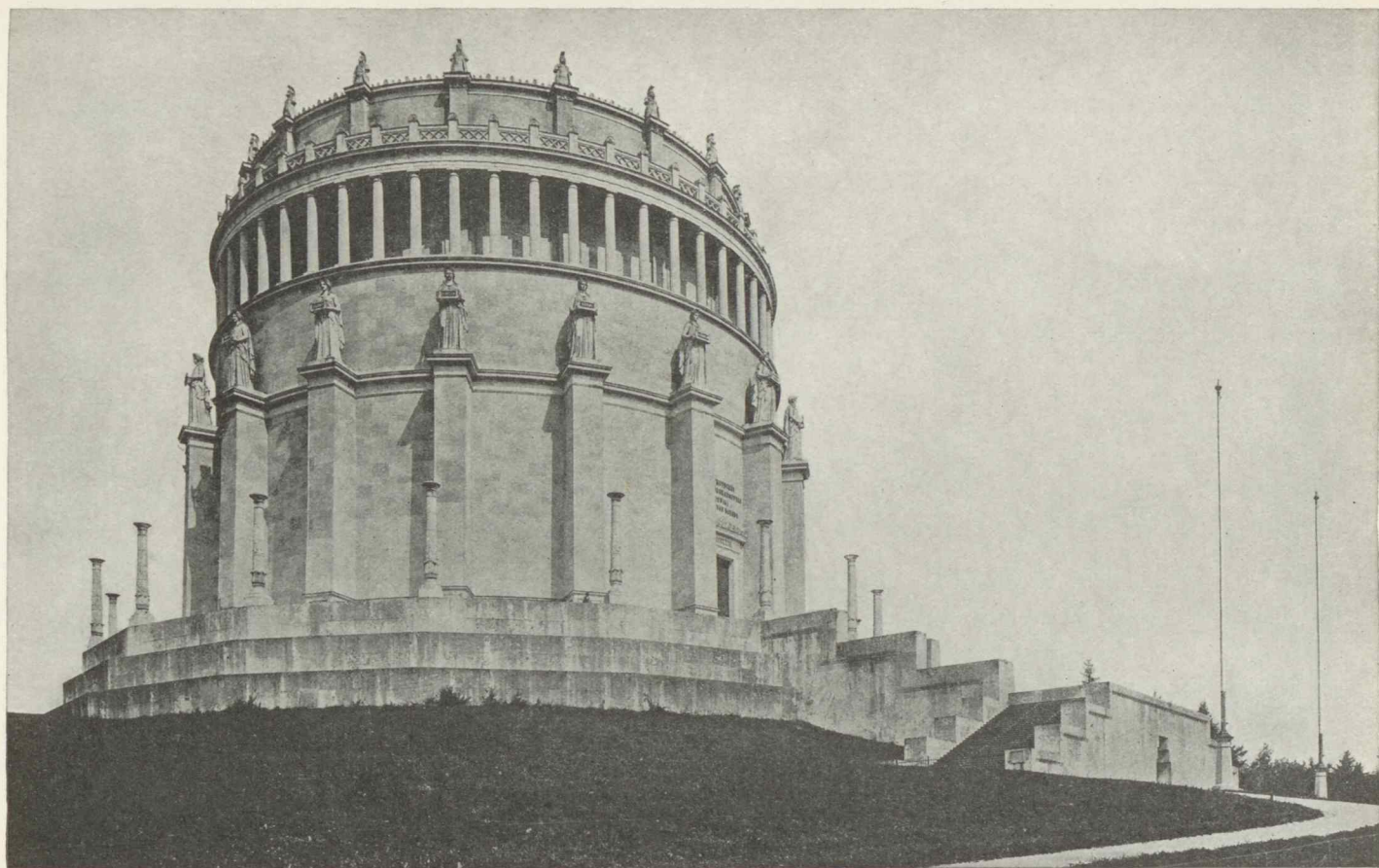


Karl Gotthard Langhans: Das Brandenburger Tor in Berlin. 1789—1794



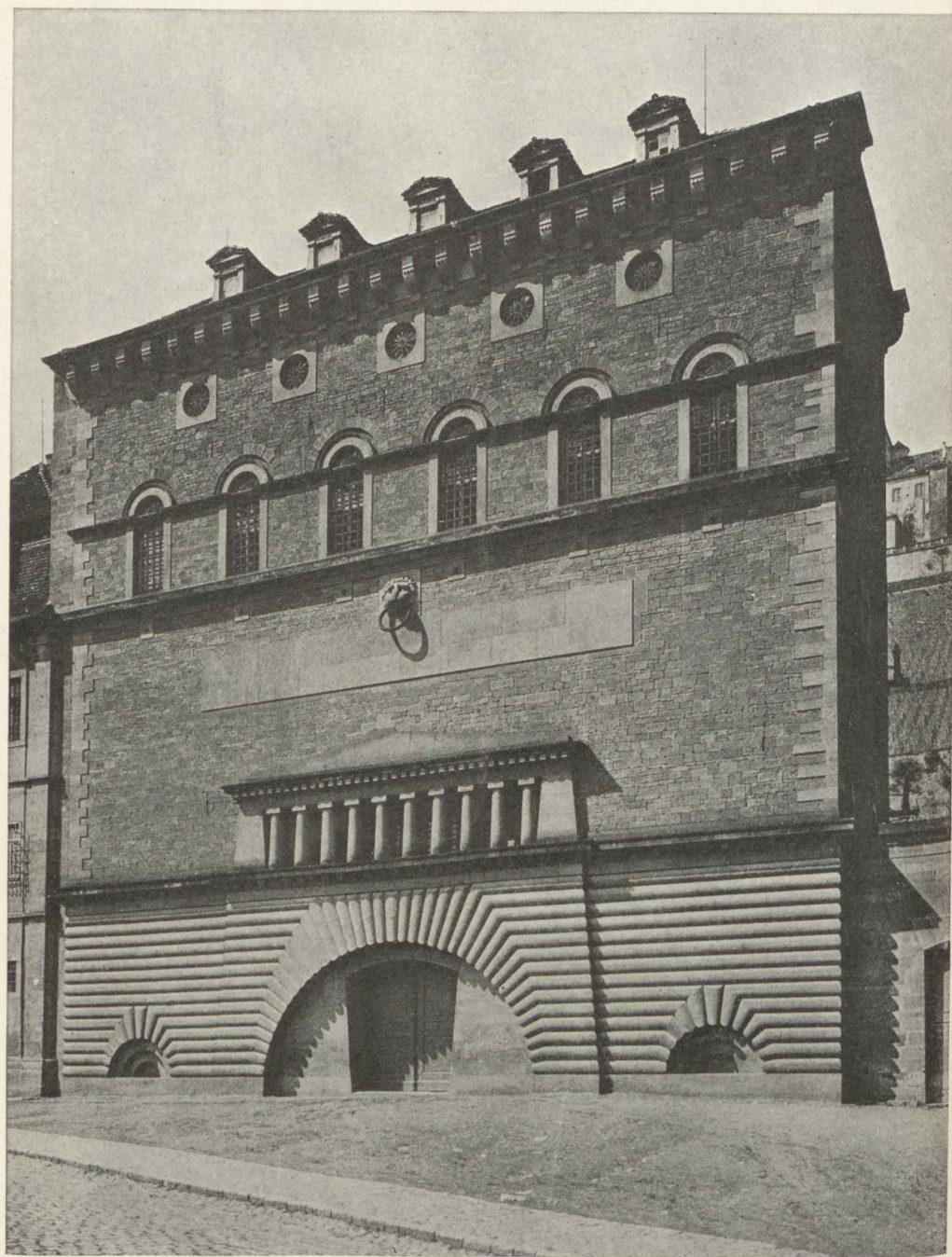


Friedrich Gilly: Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen. 1796. Berlin, Technische Hochschule



Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner: Die Befreiungshalle bei Kelheim (Niederbayern). 1842—1863



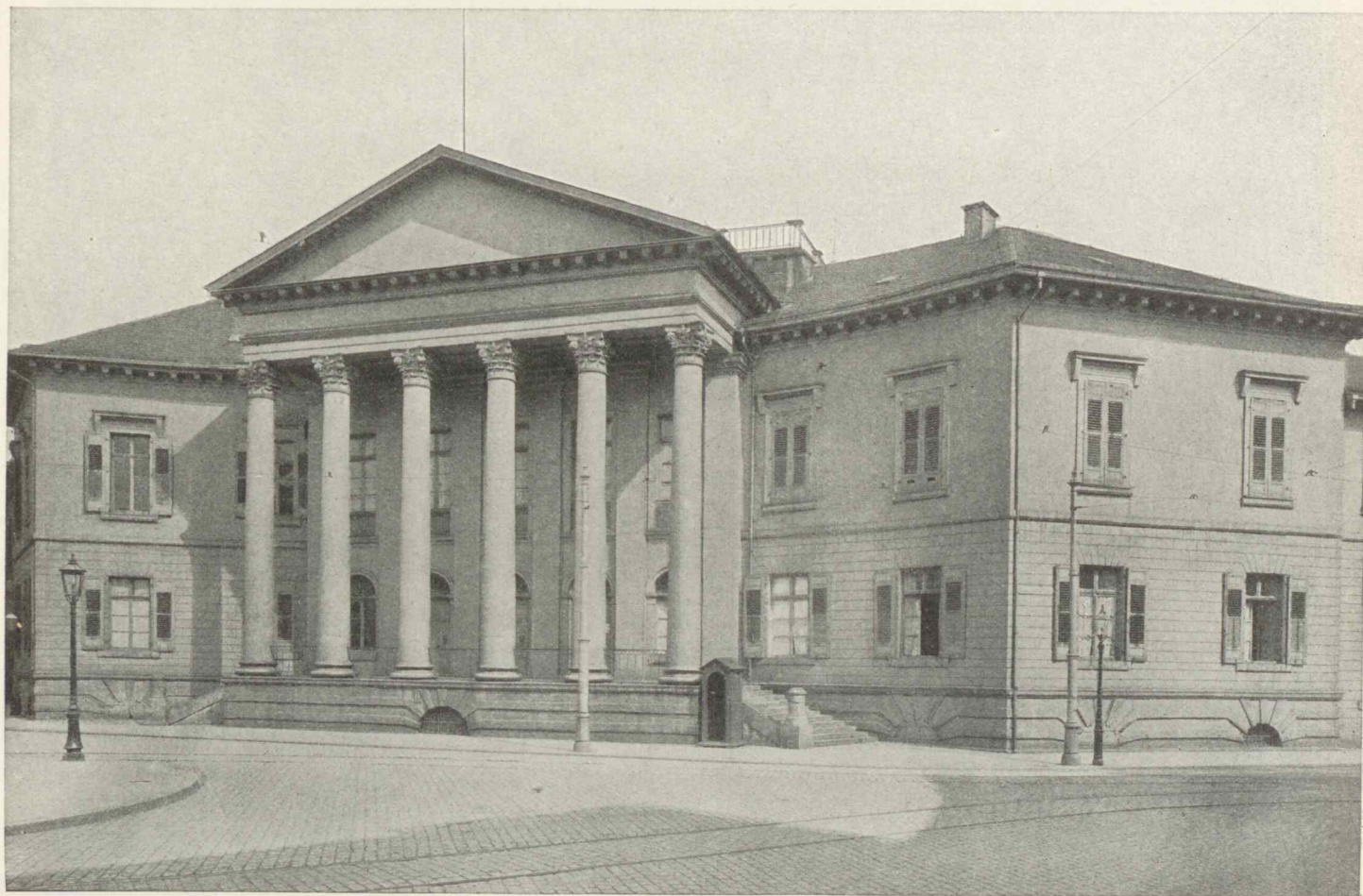


Peter Speeth: Zuchthaus bei St. Burkhard in Würzburg. 1809



Heinrich Gens: Zedernzimmer im Schloß zu Weimar. 1803



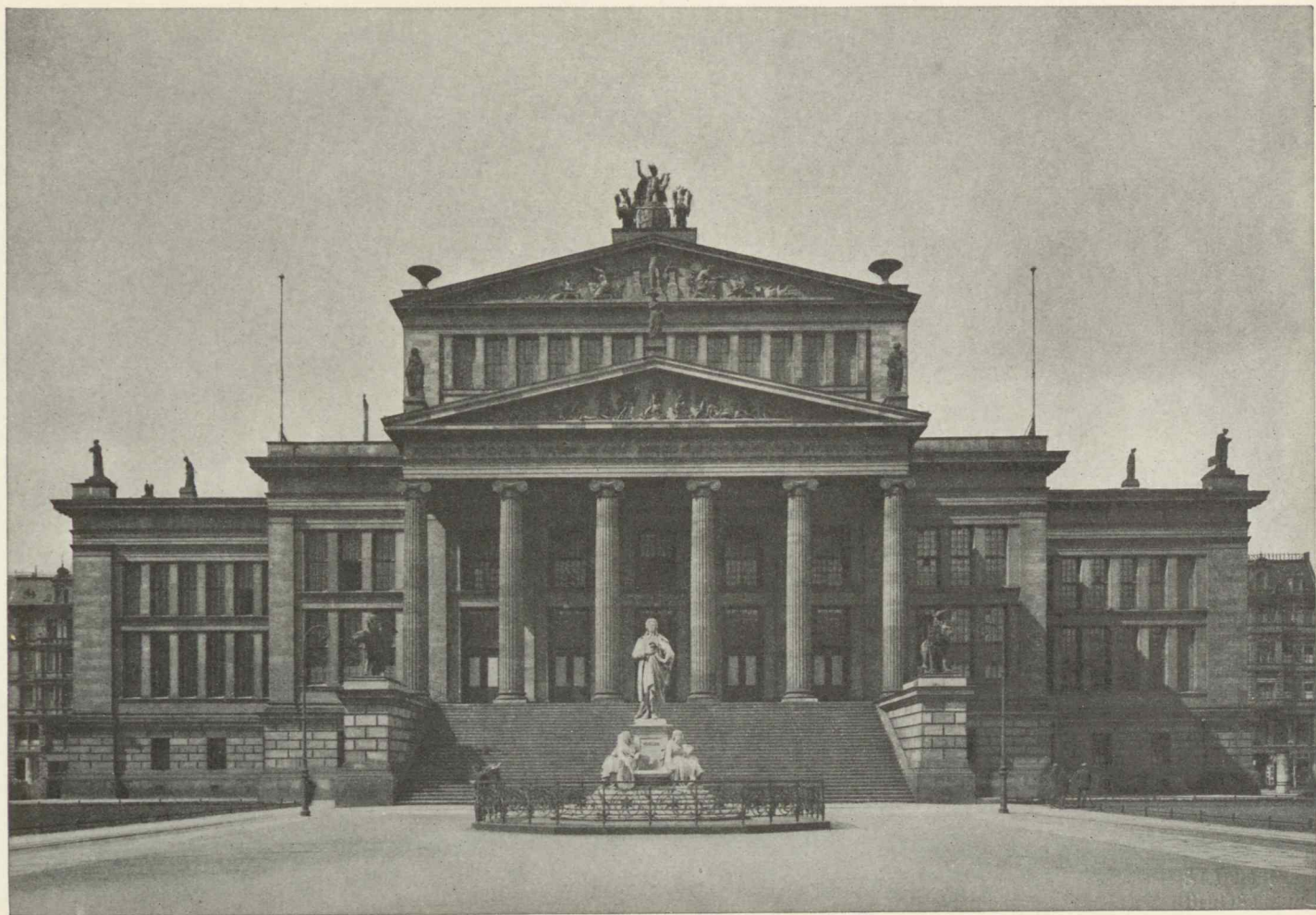


Friedrich Weinbrenner: Das markgräfliche Palais in Karlsruhe. 1805—1813



Carl Friedrich Schinkel: Das Alte Museum in Berlin. 1824—1828



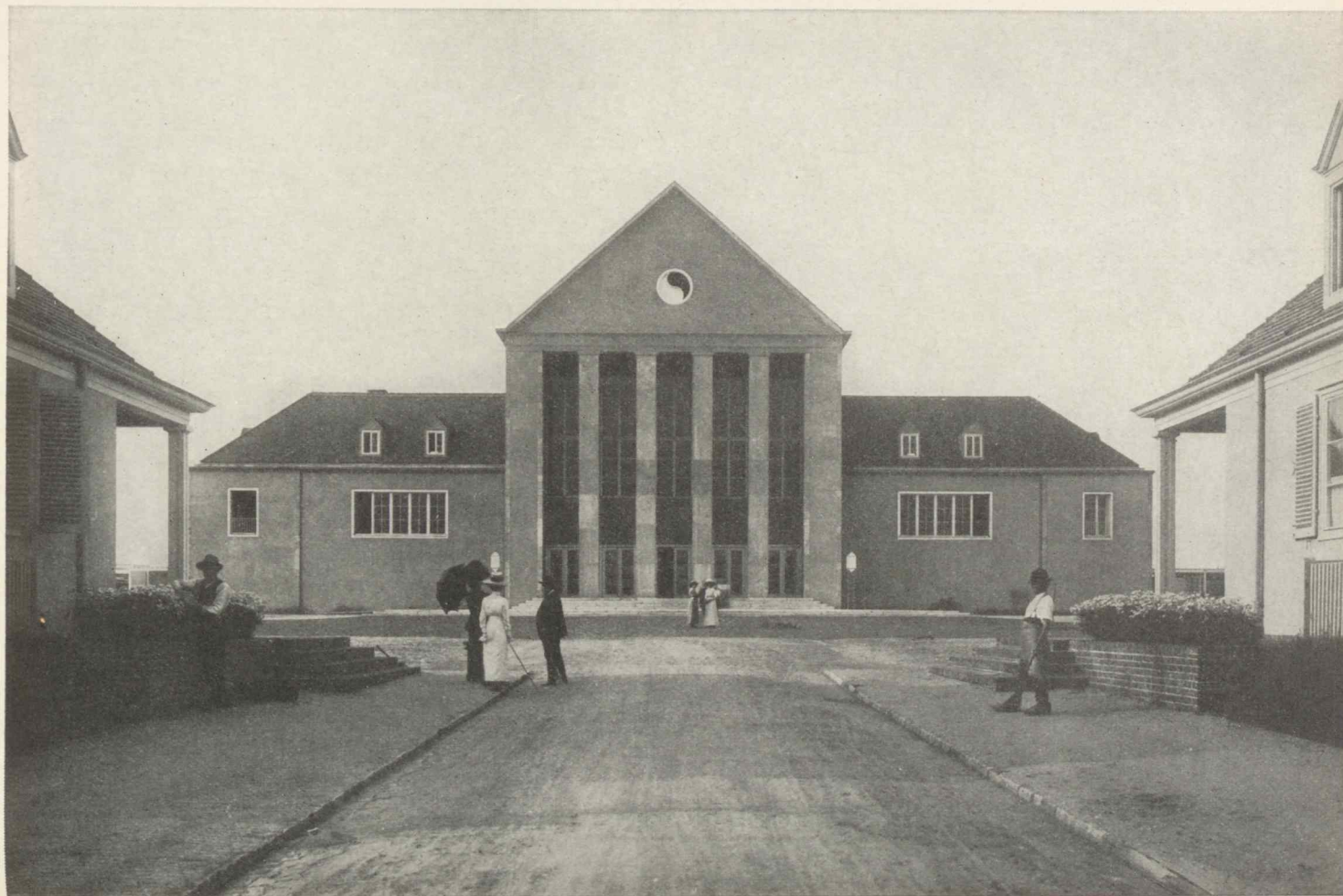


Carl Friedrich Schinkel: Das Schauspielhaus in Berlin. 1818—1821

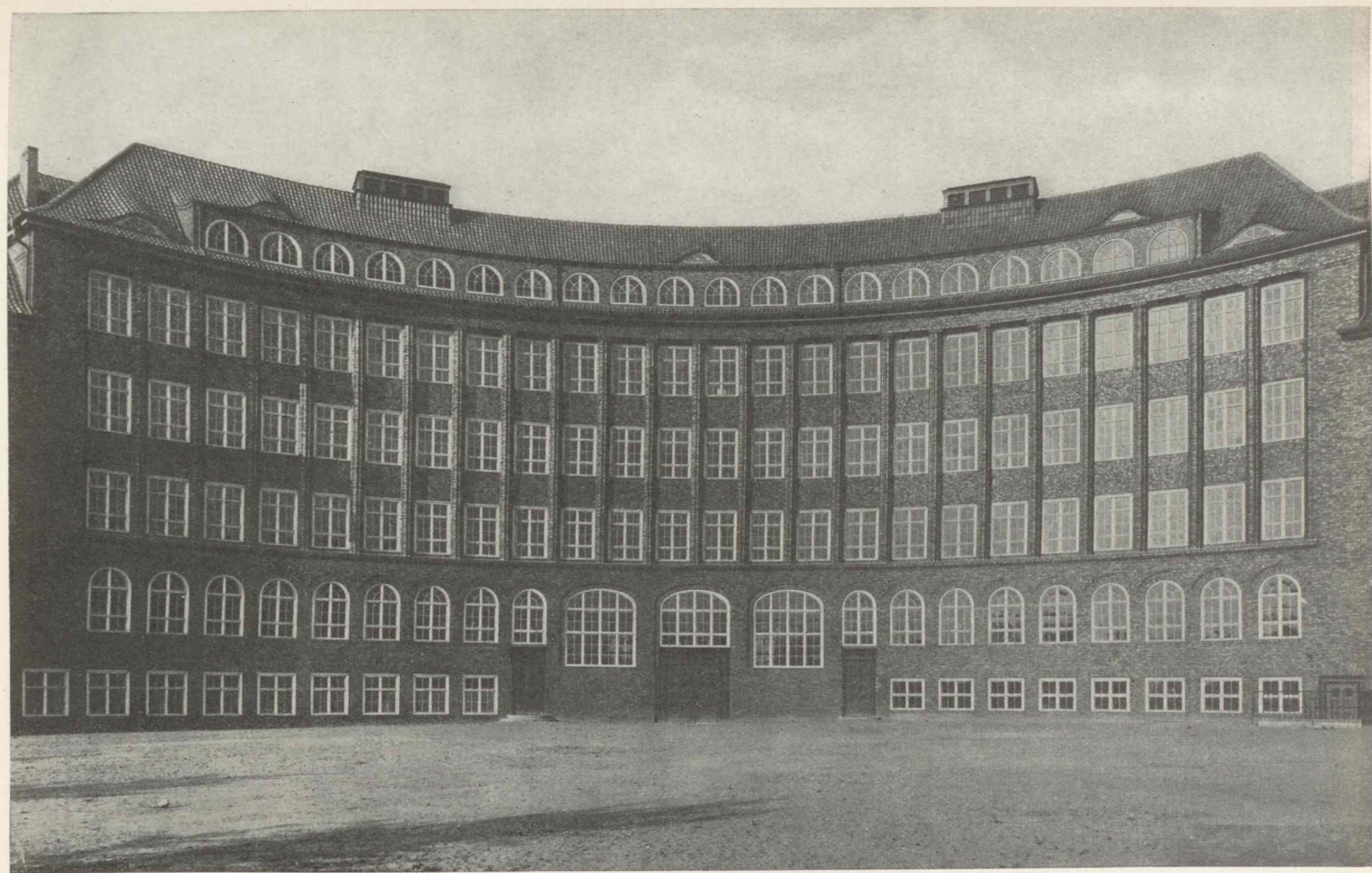


Gottfried Semper: Das Opernhaus in Dresden. 1869—1878



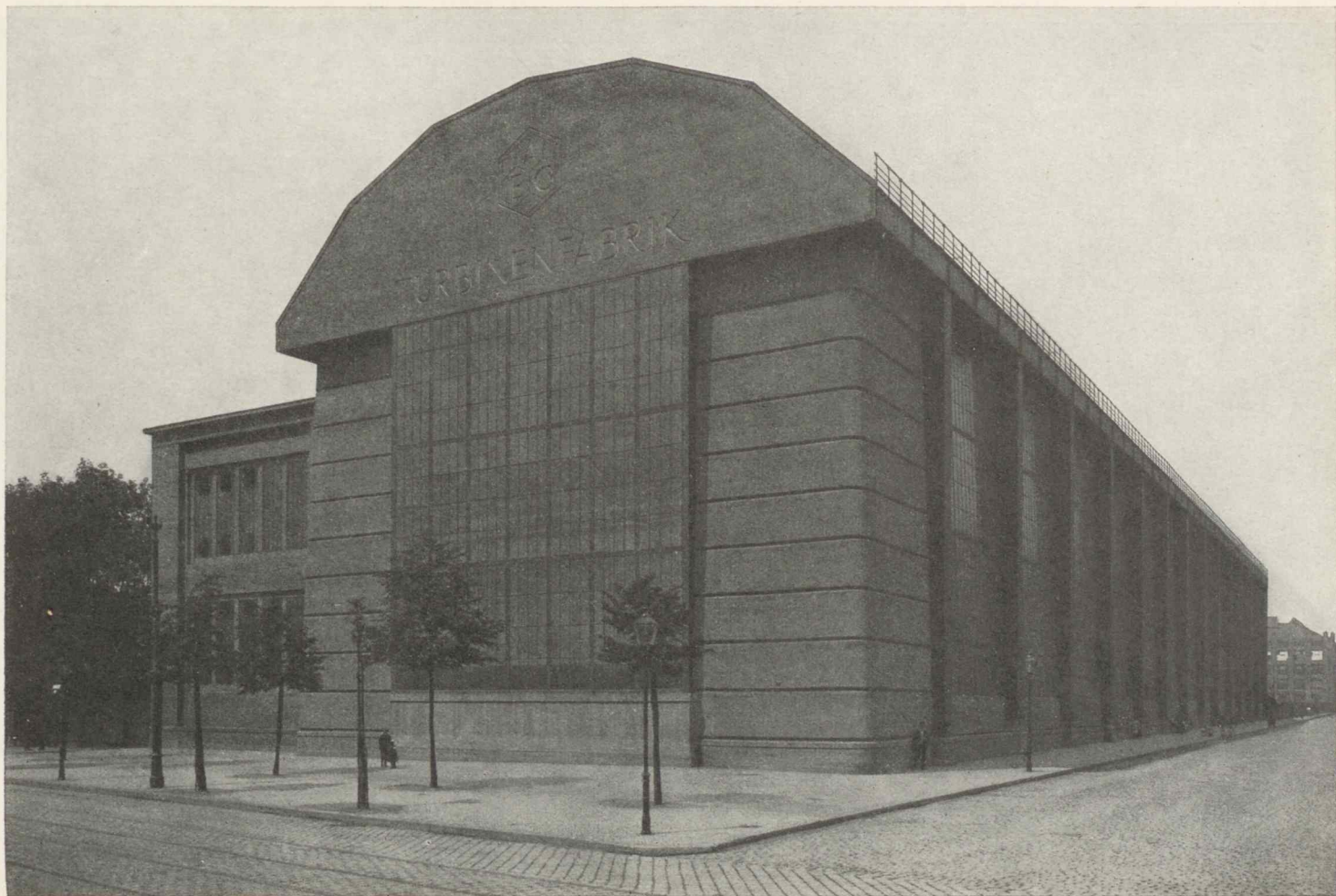


Heinrich Tessenow: Festspielhaus in Dresden-Hellerau. 1910—1913



Fritz Schumacher: Volksschule in Hamburg. 1911





Peter Behrens: Turbinenfabrik der AEG in Berlin. 1909

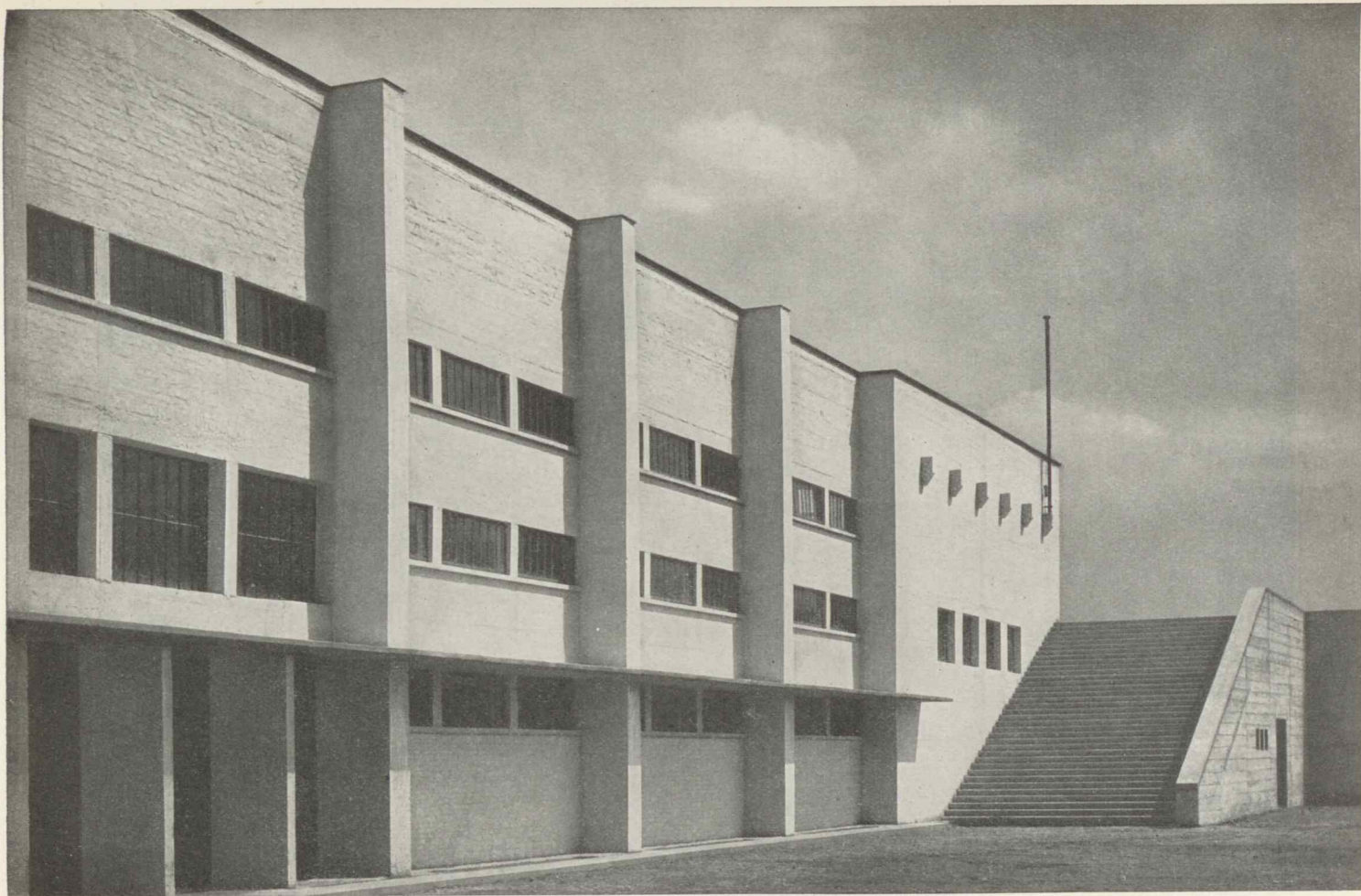


Paul Bonatz: Hauptbahnhof in Stuttgart. 1914—1927



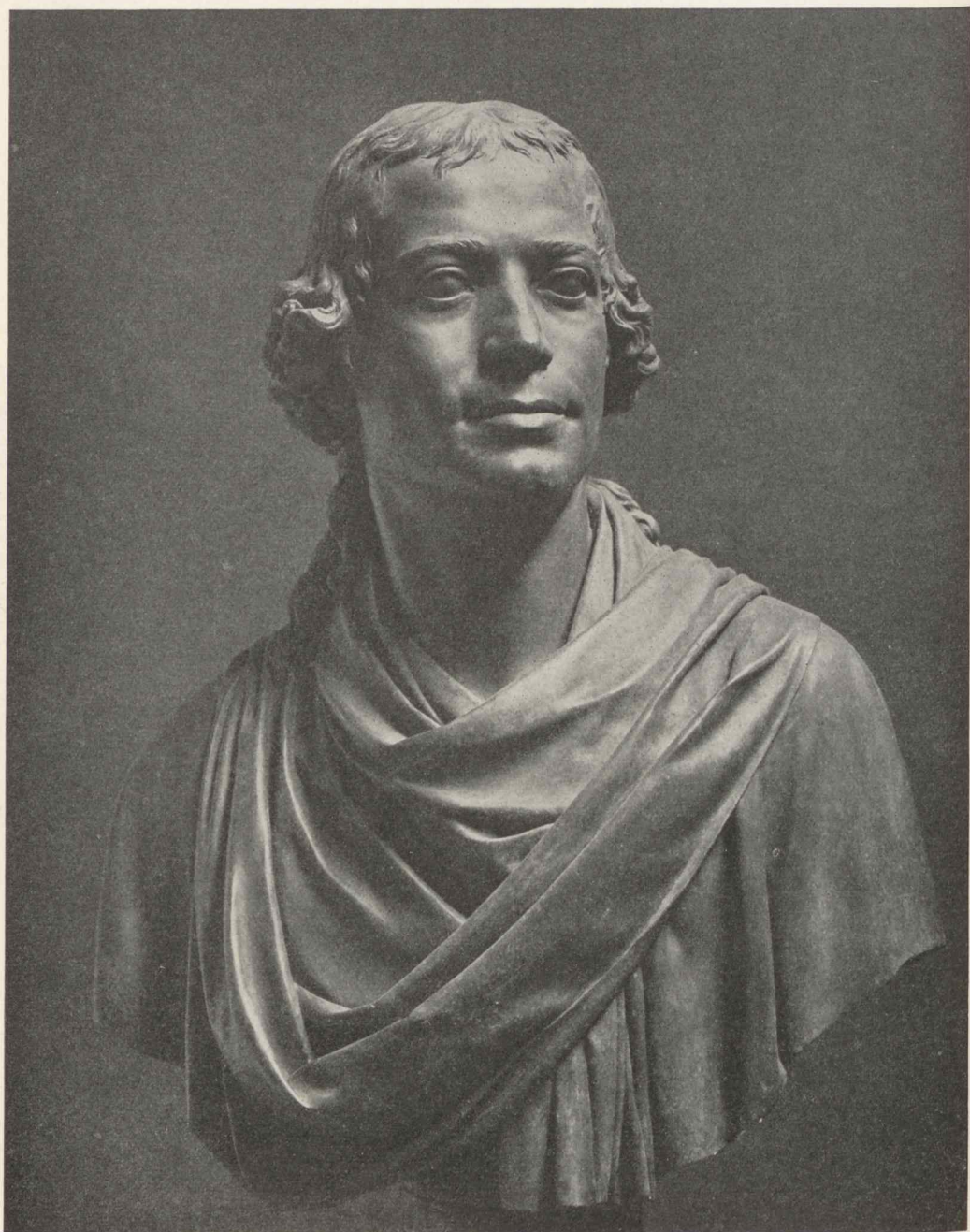


Konrad Rühl und Gerhard Gauger: Wohnbauten in Magdeburg. 1926

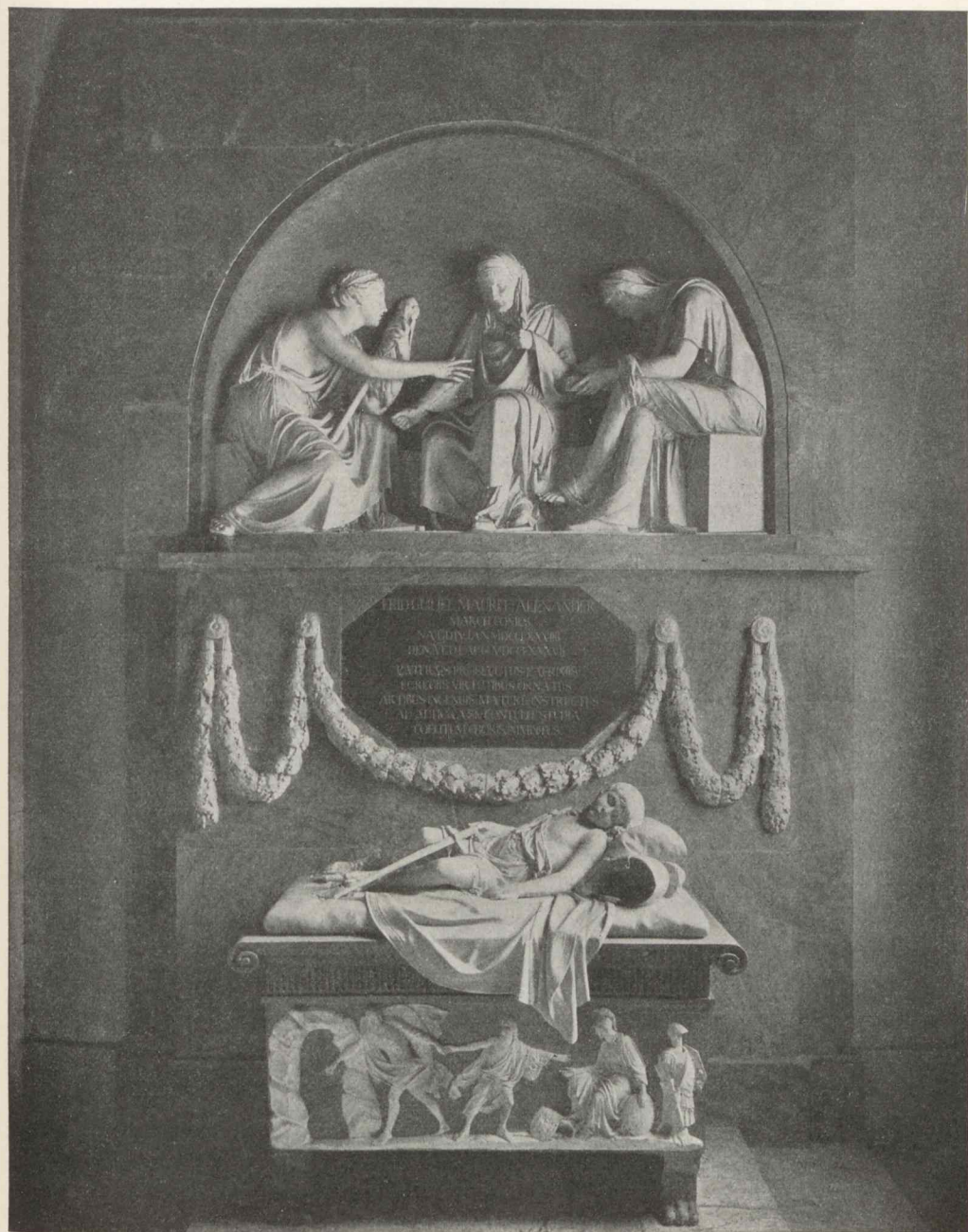


Otto Ernst Schweizer: Stadion in Nürnberg. 1927





Johann Heinrich von Dannecker: Selbstbildnis. Gips. 1797. Stuttgart, Landesmuseum



Gottfried Schadow: Marmorgrabmal des Grafen von der Mark. 1791.  
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche



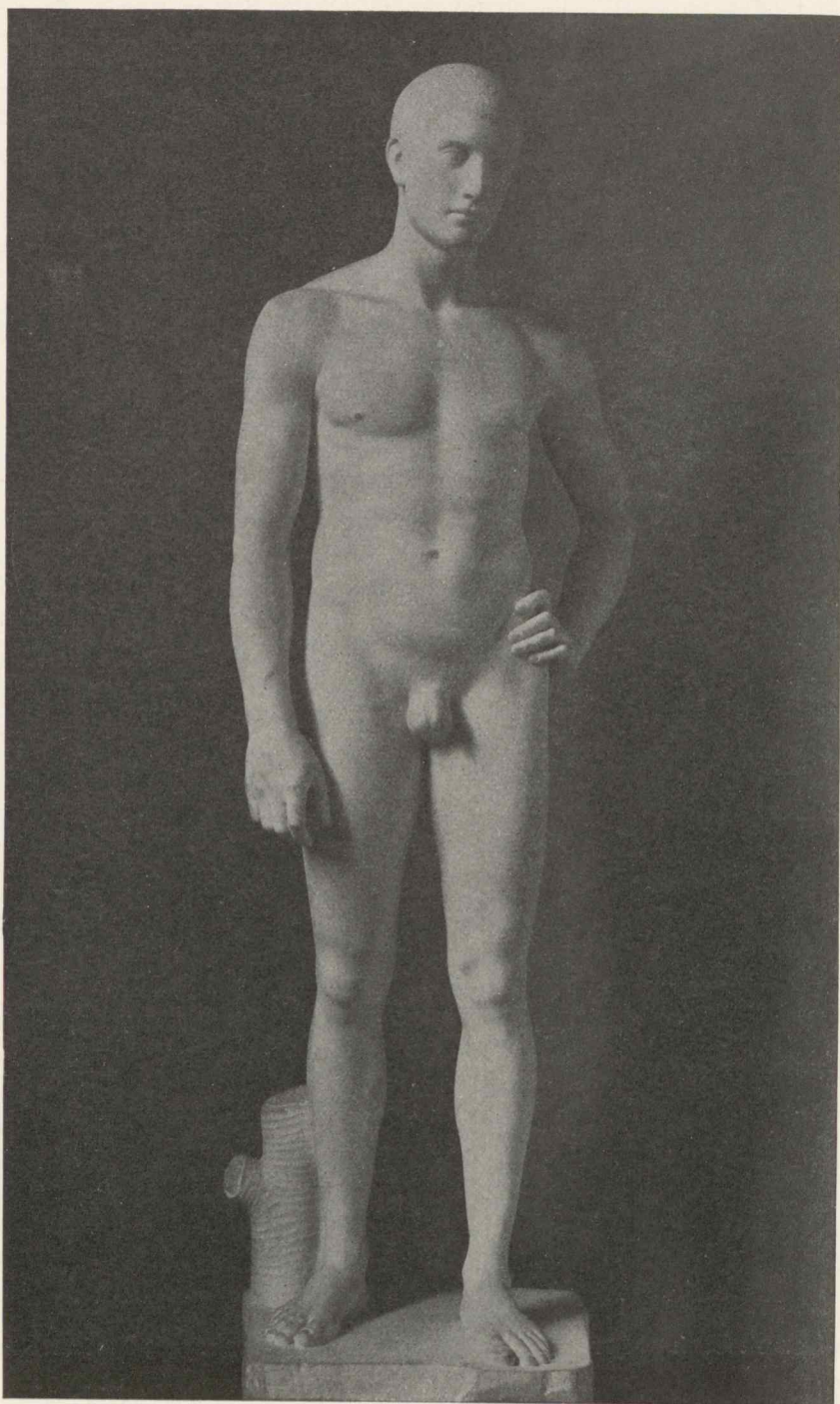


Christian Rauch: Bronzedenkmal des Fürsten Blücher in Berlin. 1826

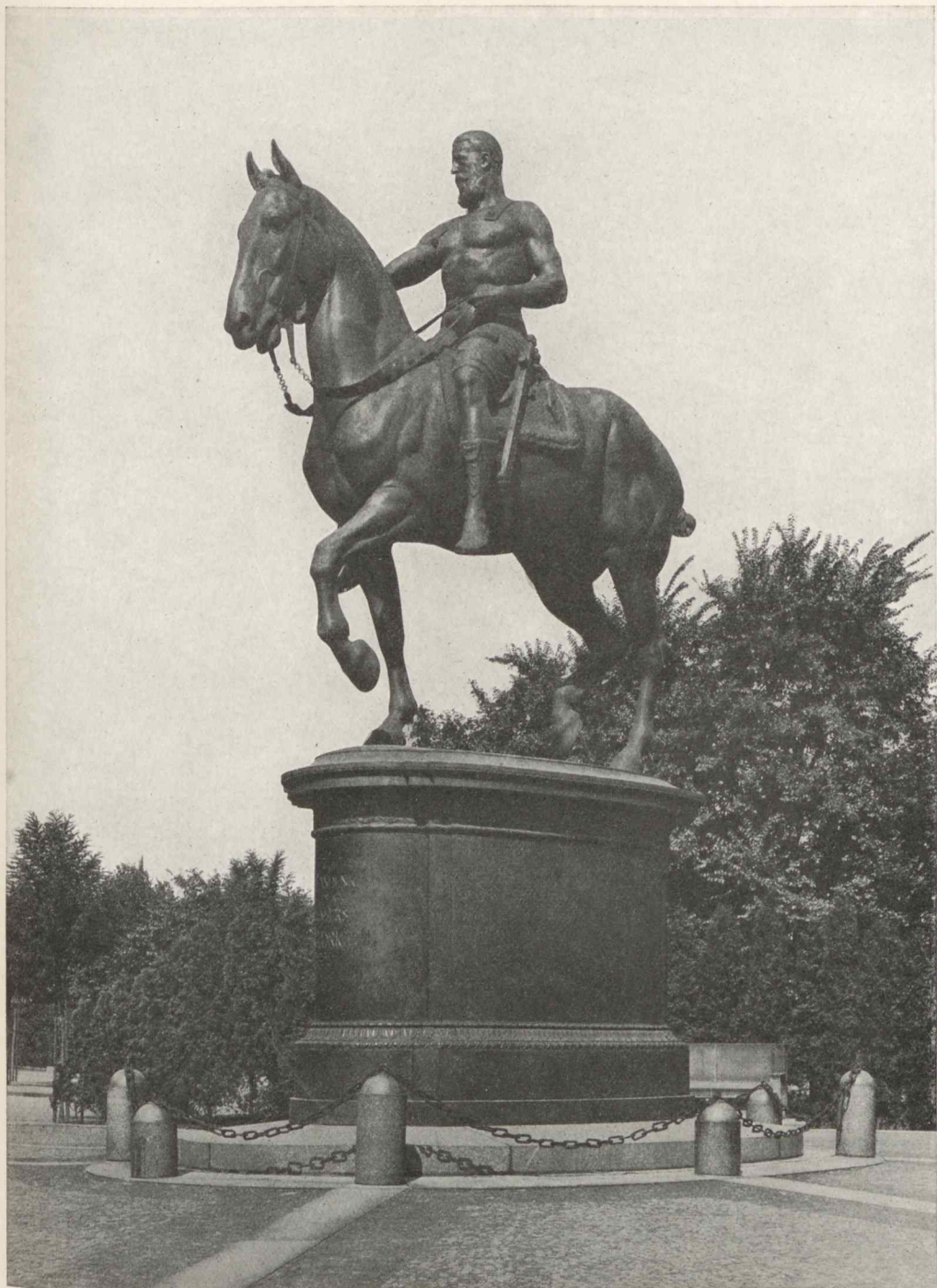


Ernst von Bandel: Denkmal Hermanns des Cheruskers auf der Grotenburg im Teutoburger Wald  
Entwurf 1830, vollendet 1875





Adolf v. Hildebrand: Stehender Jüngling. Marmor. 1884. Berlin, Nationalgalerie

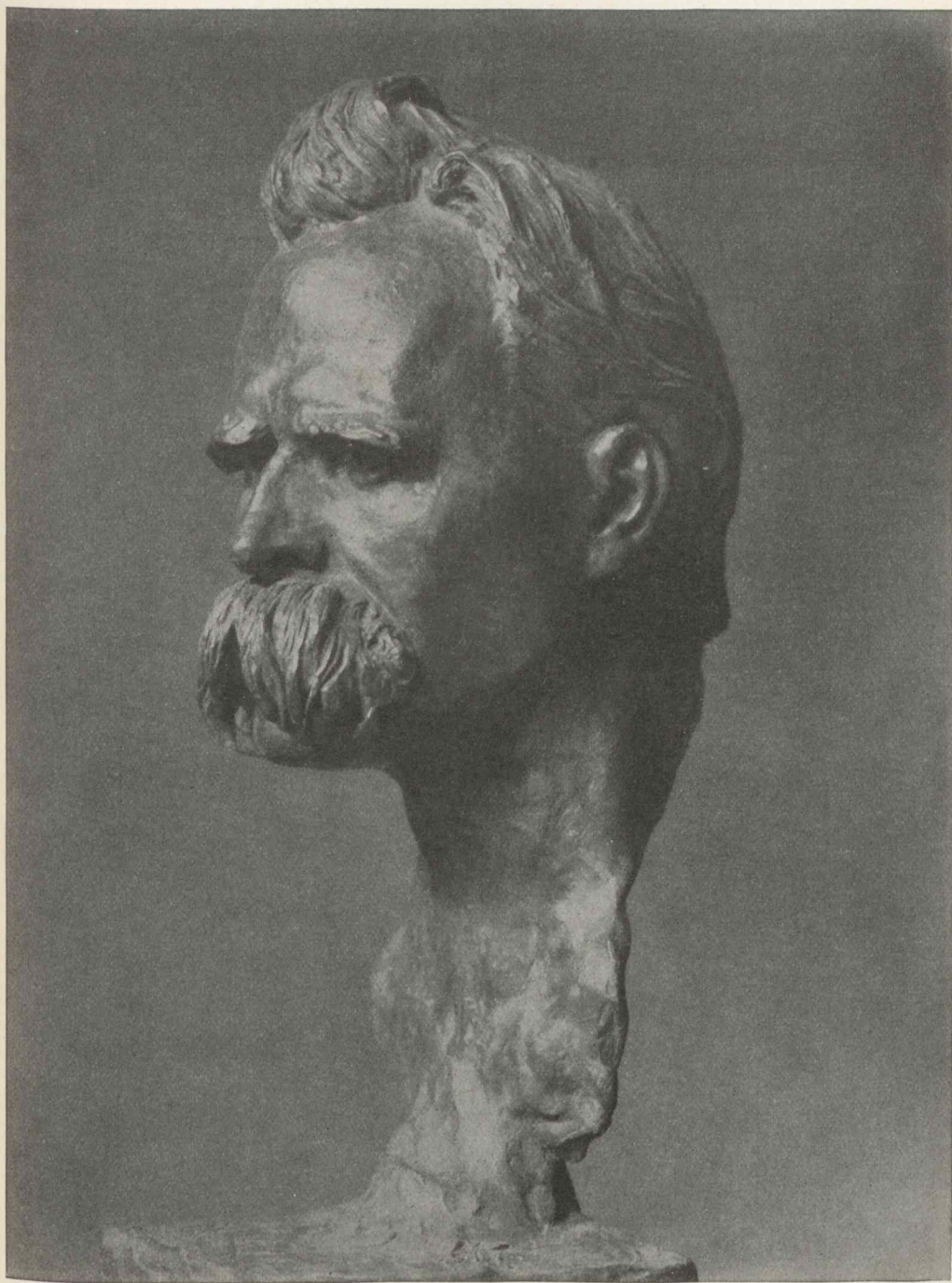


Louis Tuaillon: Bronzedenkmal Kaiser Friedrichs III. in Bremen. 1905



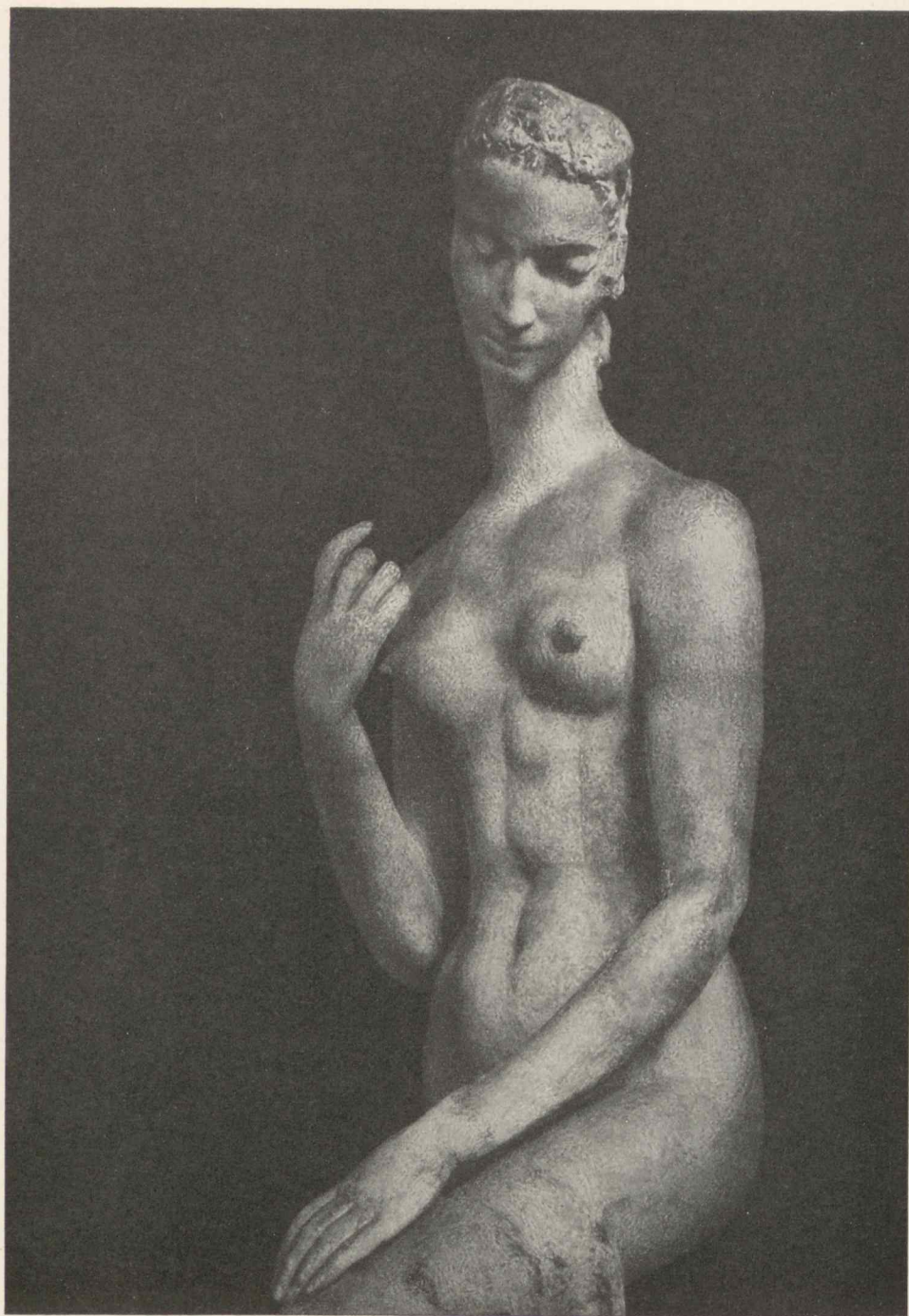


Georg Kolbe: Bronzestatue. 1915. Dresden, Privatbesitz

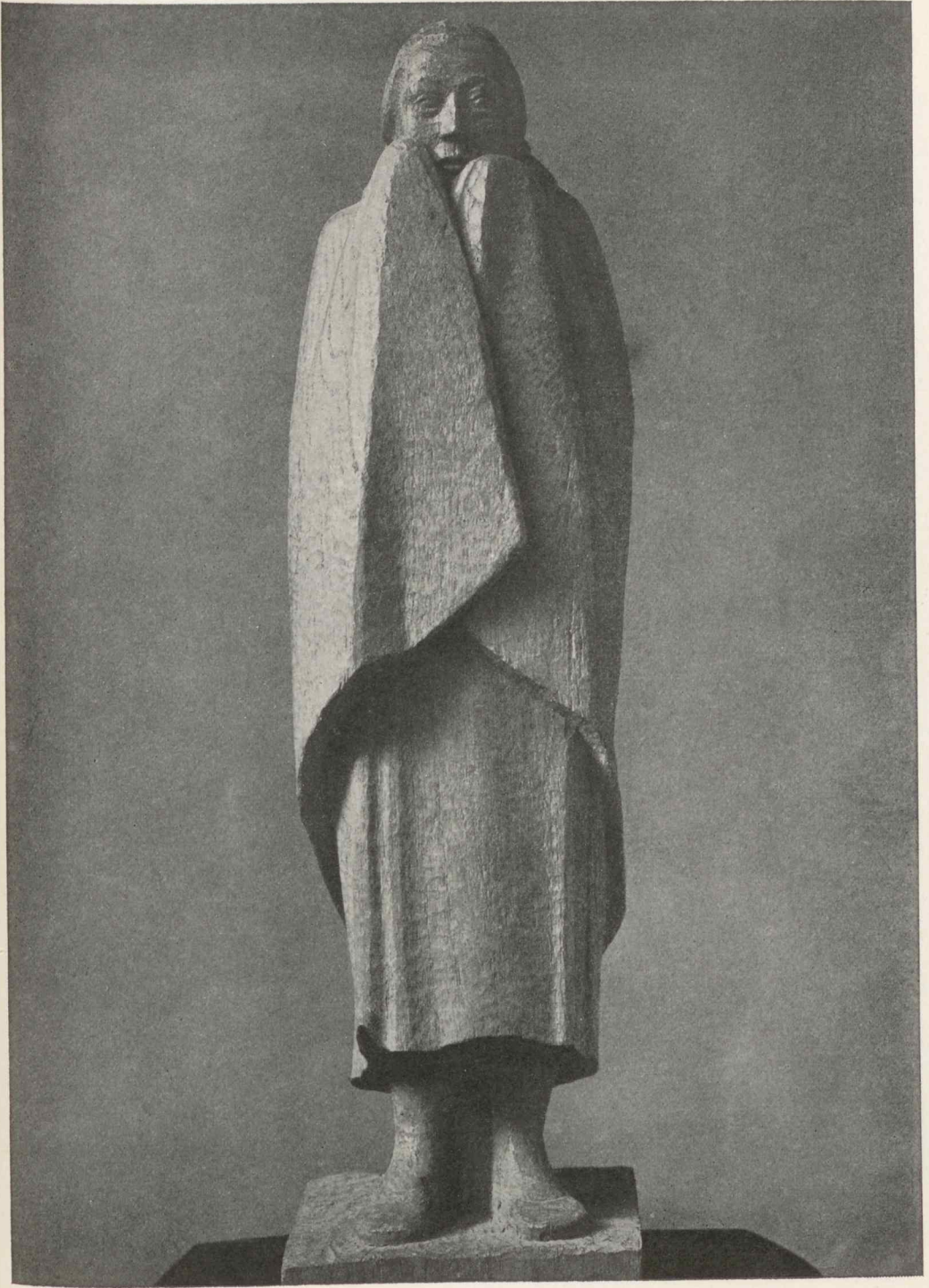


Max Klinger: Friedrich Nietzsche. Bronze. Um 1900. Weimar, Nietzsche-Archiv





Wilhelm Lehmbruck: Kniende. Kunststein. 1911. (Ausschnitt.) Berlin, Nationalgalerie

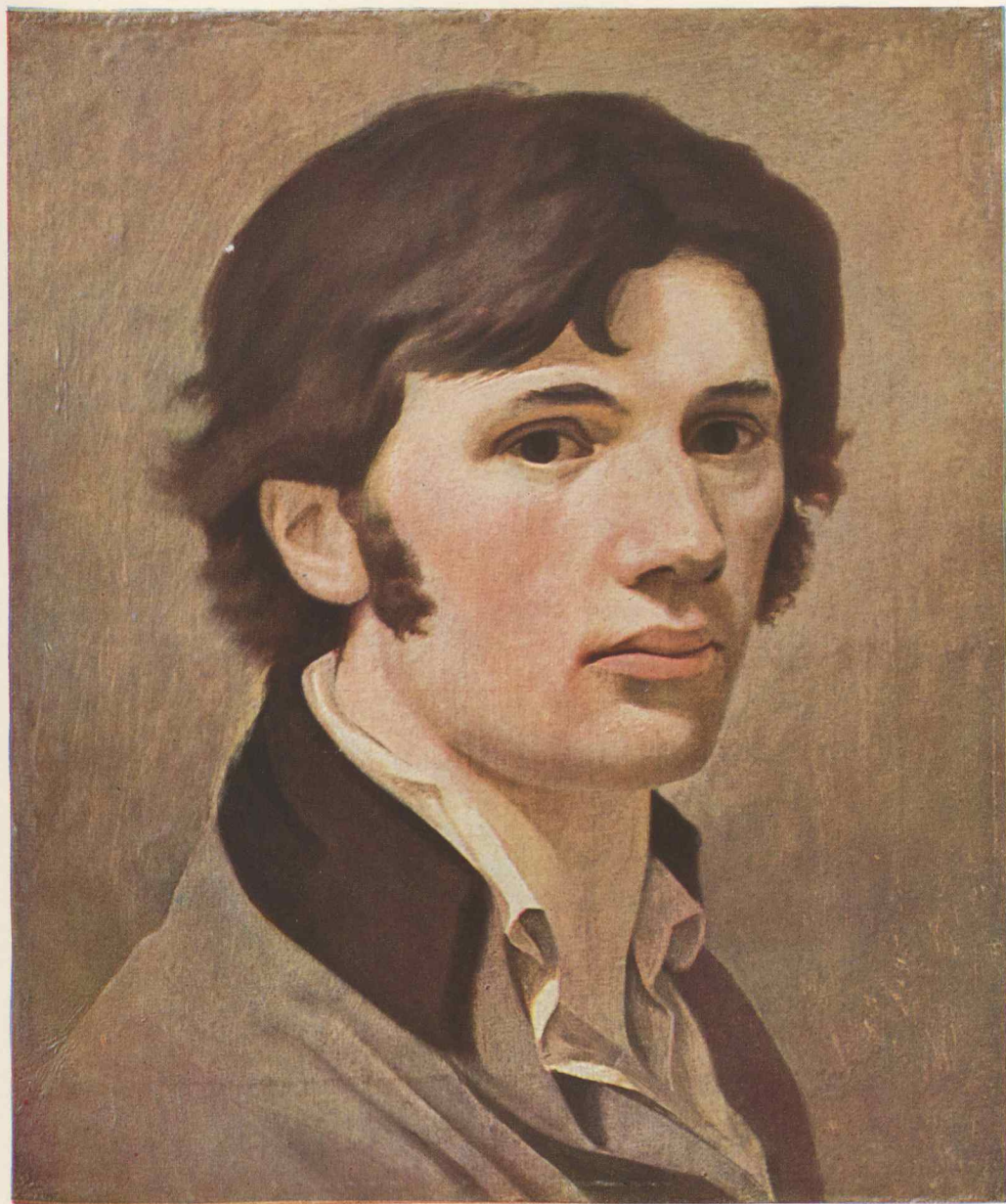


Ernst Barlach: Frierendes Mädchen. Holz. 1917. Dresden, Albertinum





Philipp Otto Runge: Die Eltern des Künstlers. 1806. Hamburg, Kunsthalle



Philipp Otto Runge: Selbstbildnis. 1802/03. Hamburg, Kunsthalle







Philipp Otto Runge: Die Ruhe auf der Flucht. 1805/06. Hamburg, Kunsthalle



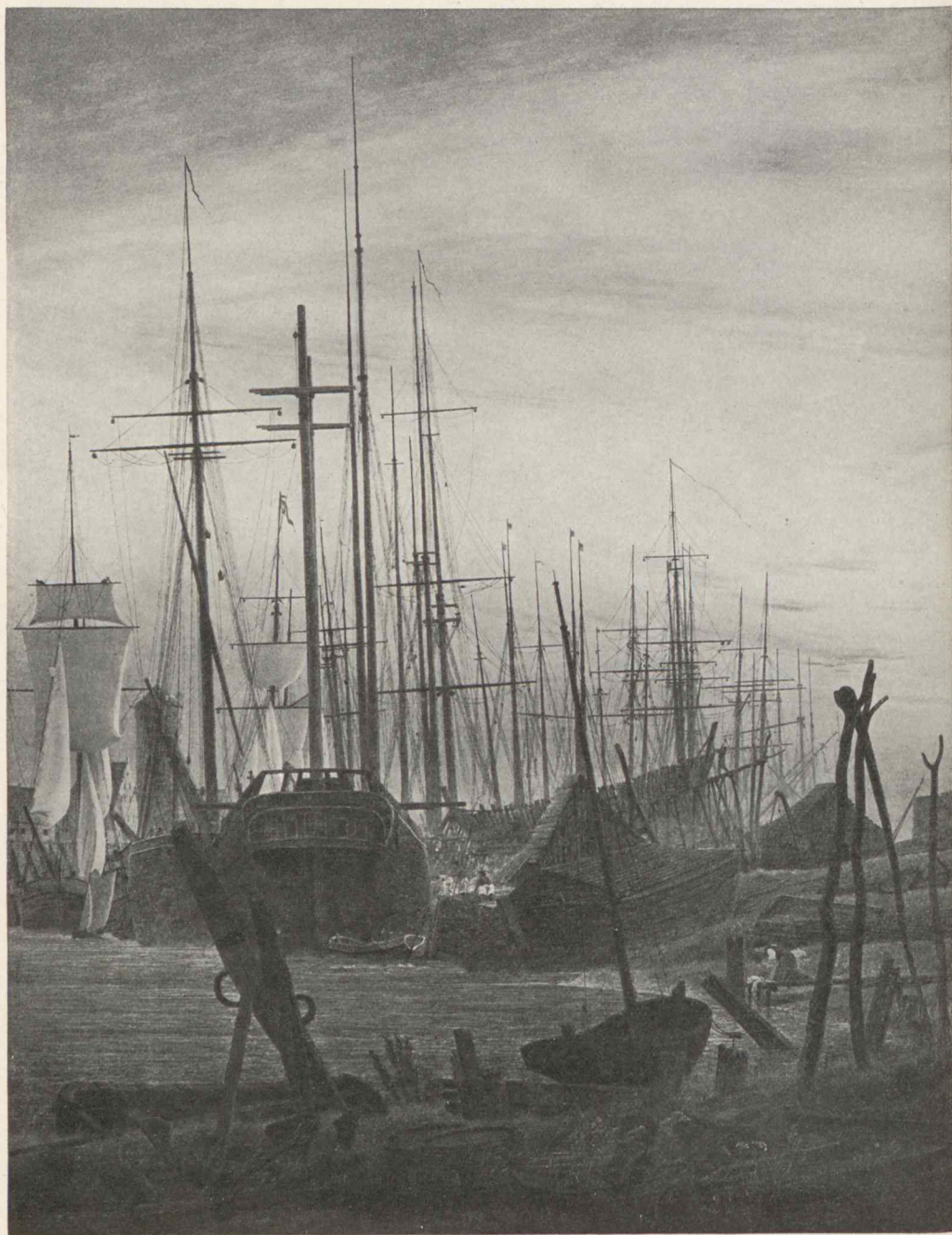


Caspar David Friedrich: Zwei Männer, den Mond betrachtend. 1819. Dresden, Gemäldegalerie

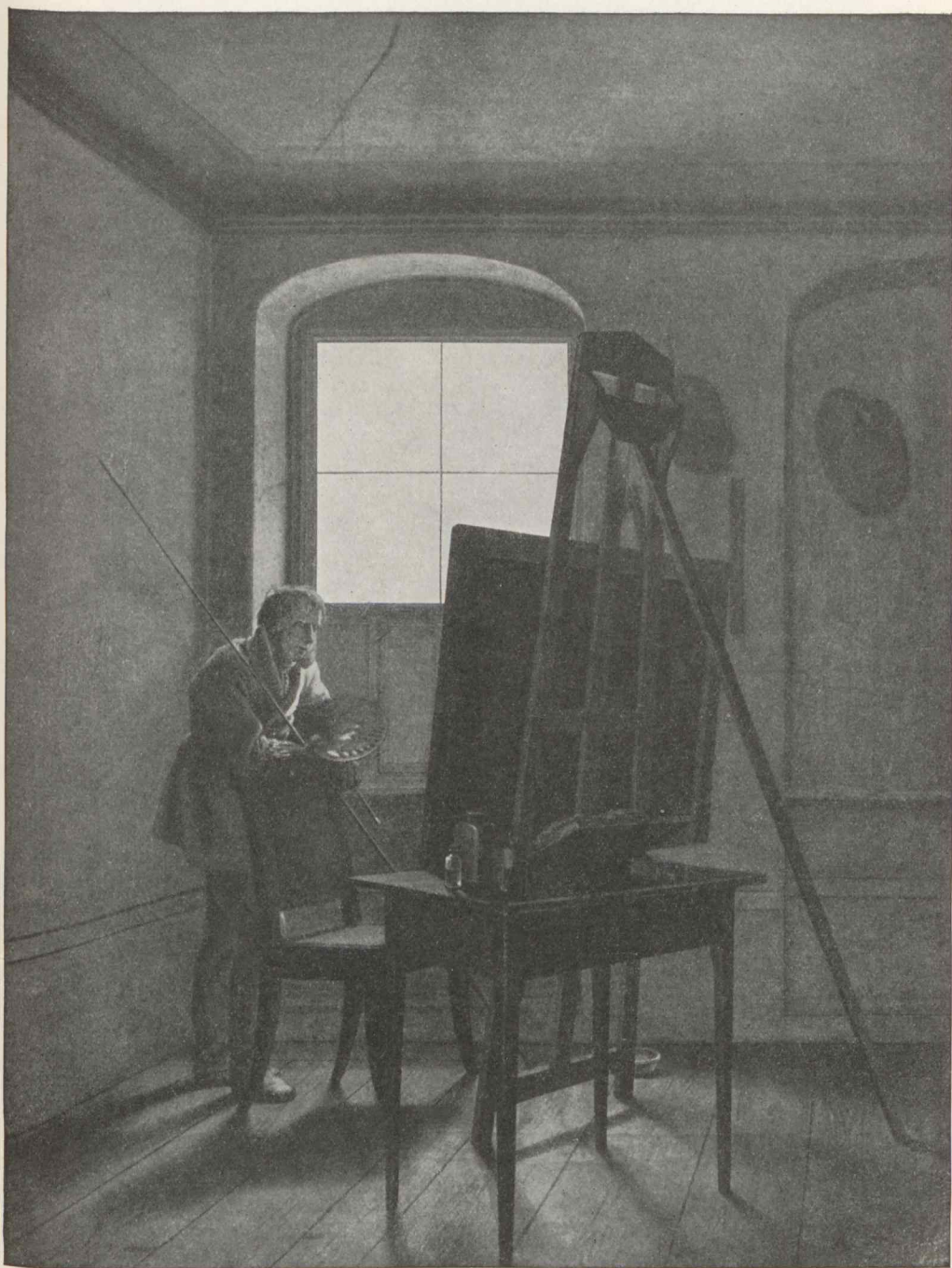


Caspar David Friedrich: Die gescheiterte „Hoffnung“ im Eise. 1821. Hamburg, Kunsthalle



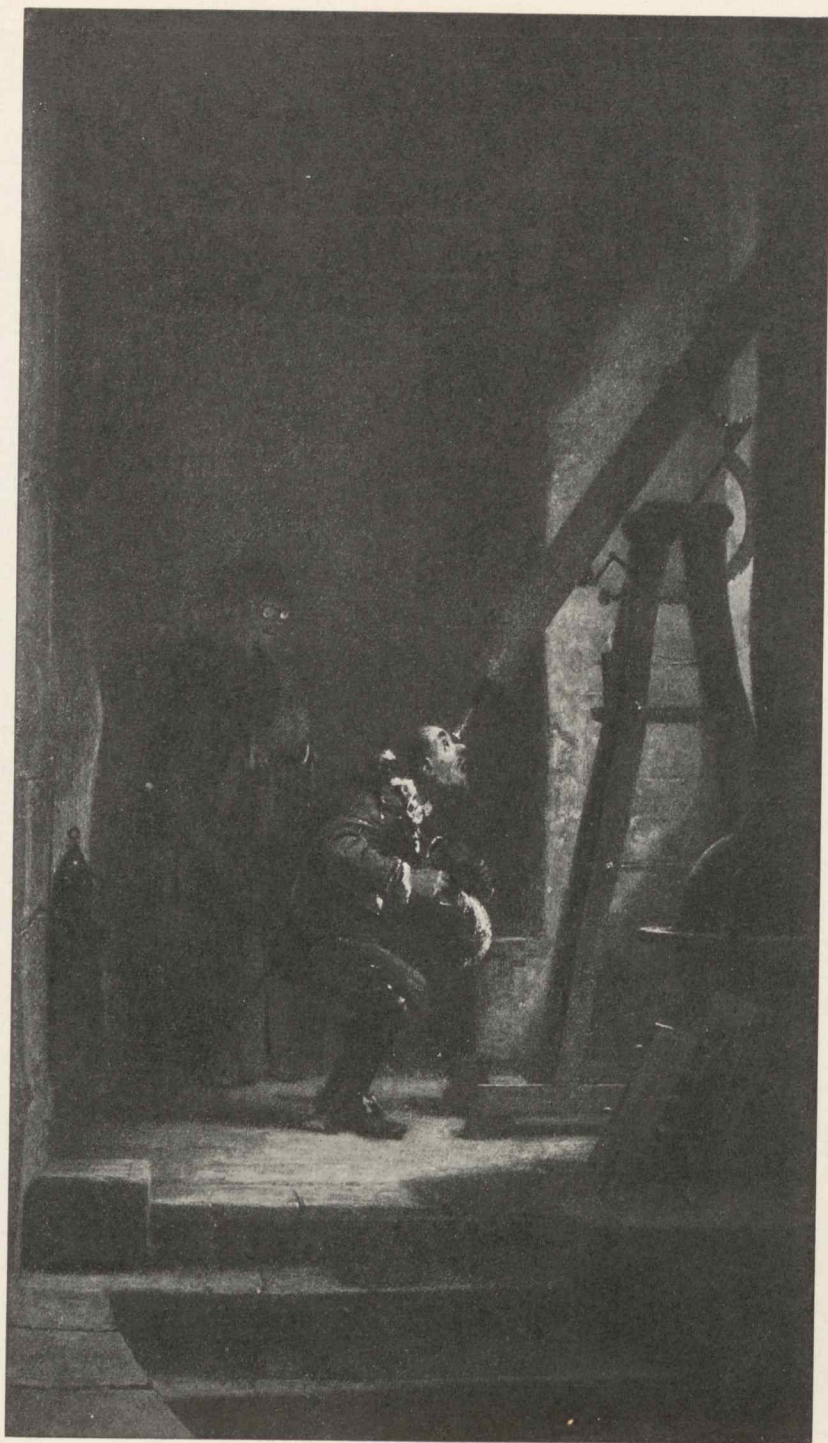


Caspar David Friedrich: Der Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang. 1808/12.  
Hamburg, Kunsthalle



Friedrich Georg Kersting: Caspar David Friedrich in seinem Atelier. 1812.  
Berlin, Nationalgalerie



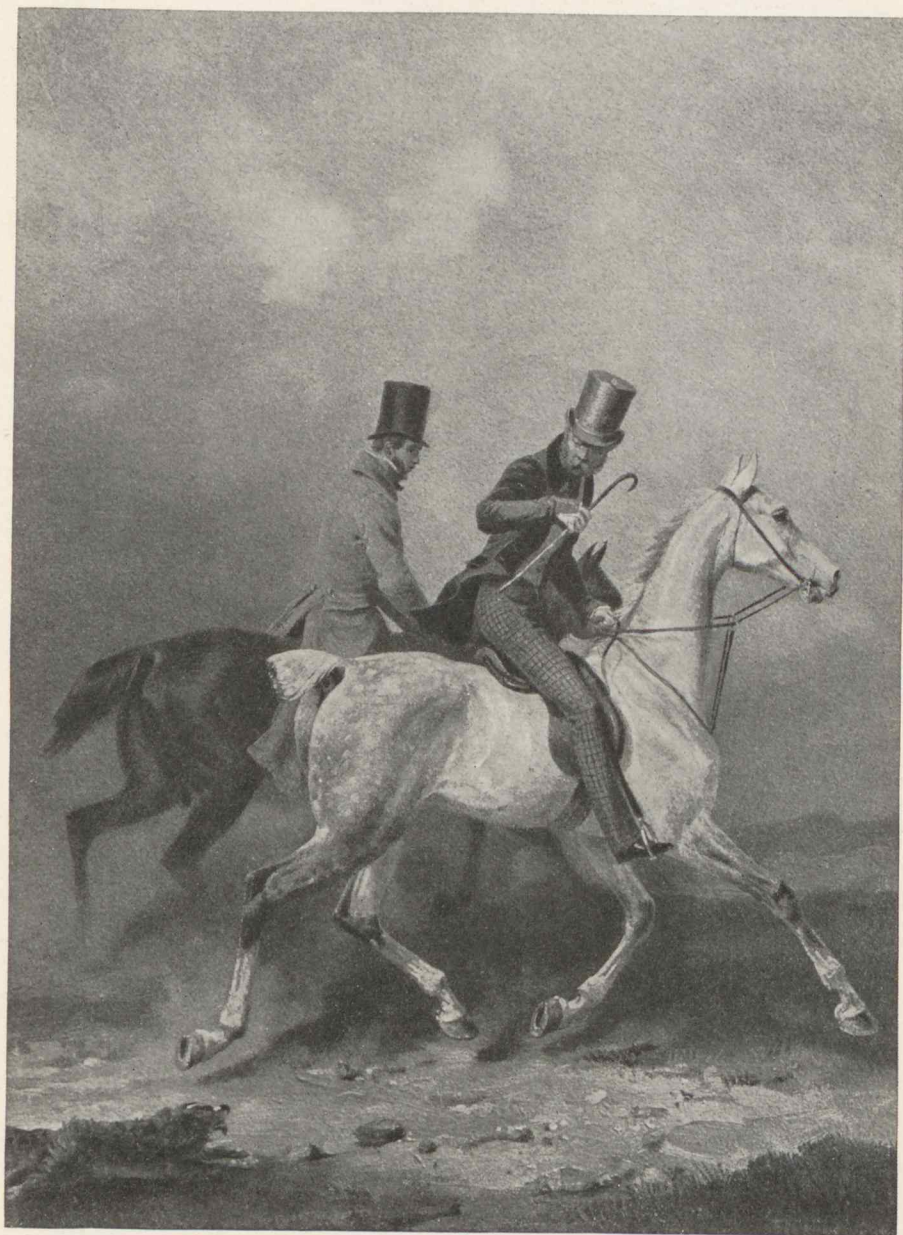


Karl Spitzweg: Der Sterngucker. Um 1860. Hamburg, Kunsthalle

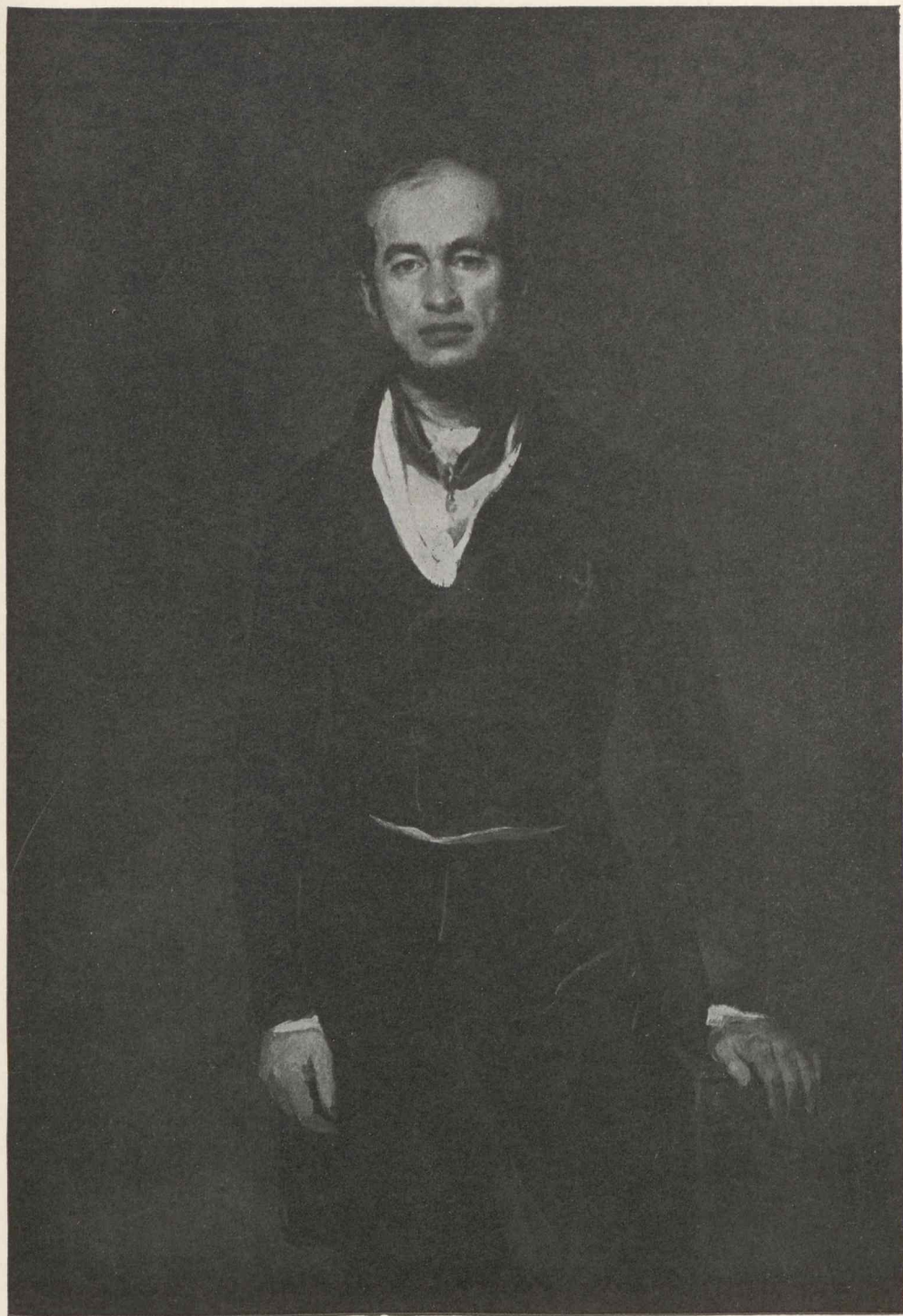


Moritz von Schwind: Rübezahl. Um 1860. München, Schack-Galerie





Franz Krüger: Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Künstlers. 1836.  
Berlin, Nationalgalerie



Ferdinand von Raysski: Bildnis des Kammerherrn Grafen Zech-Durkersroda. 1840/50.  
Dresden, Gemäldegalerie



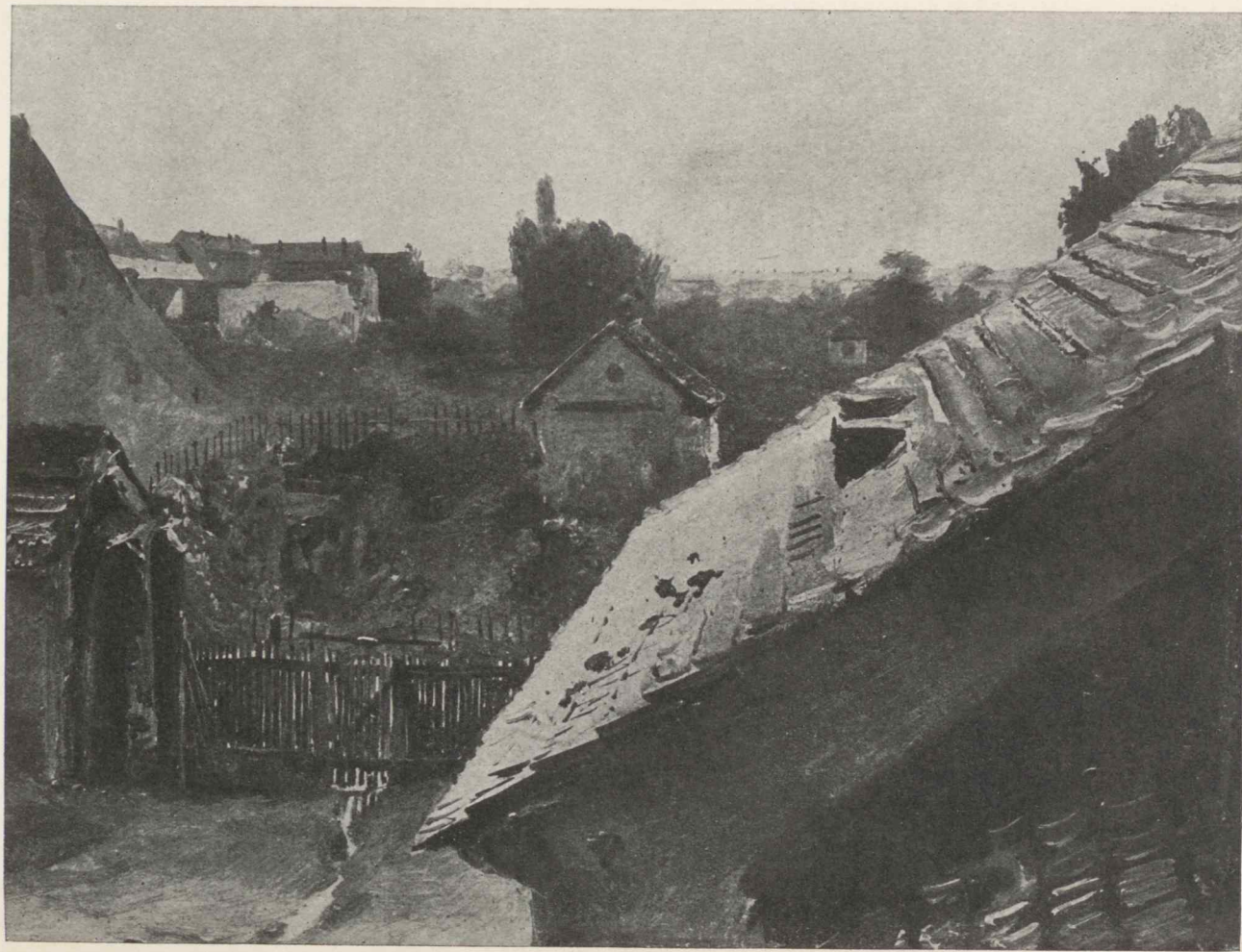


Rudolf Friedrich Wasmann: Meran im Schnee. 1831. Hamburg, Kunsthalle

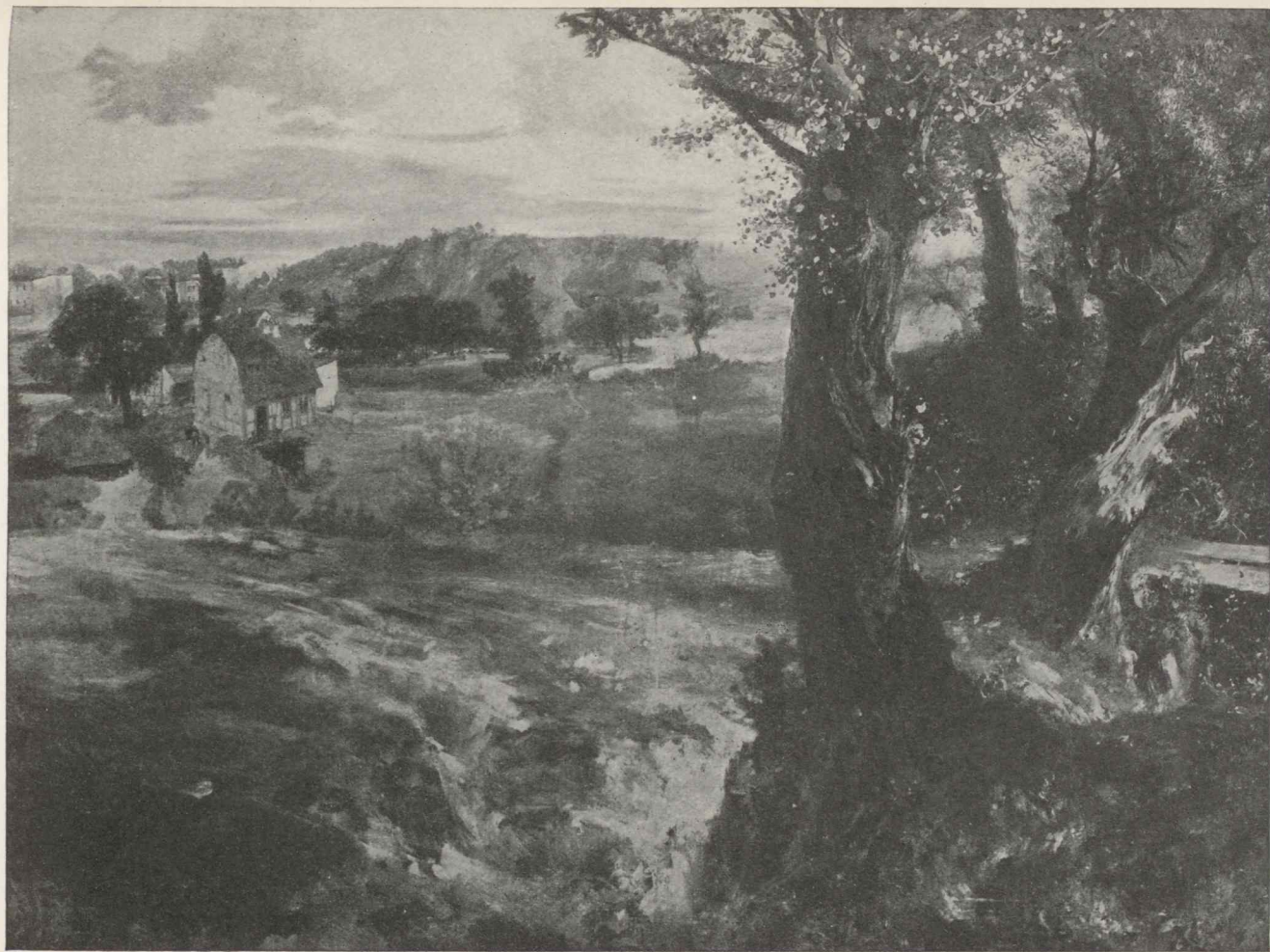


Alfred Rethel: Der Triumph des Todes. Holzschnitt. 1849





Karl Blechen: Blick auf Häuser und Gärten. Nach 1835. Berlin, Nationalgalerie



Adolph von Menzel: Kreuzberglandschaft. 1847. Berlin, Märktisches Museum



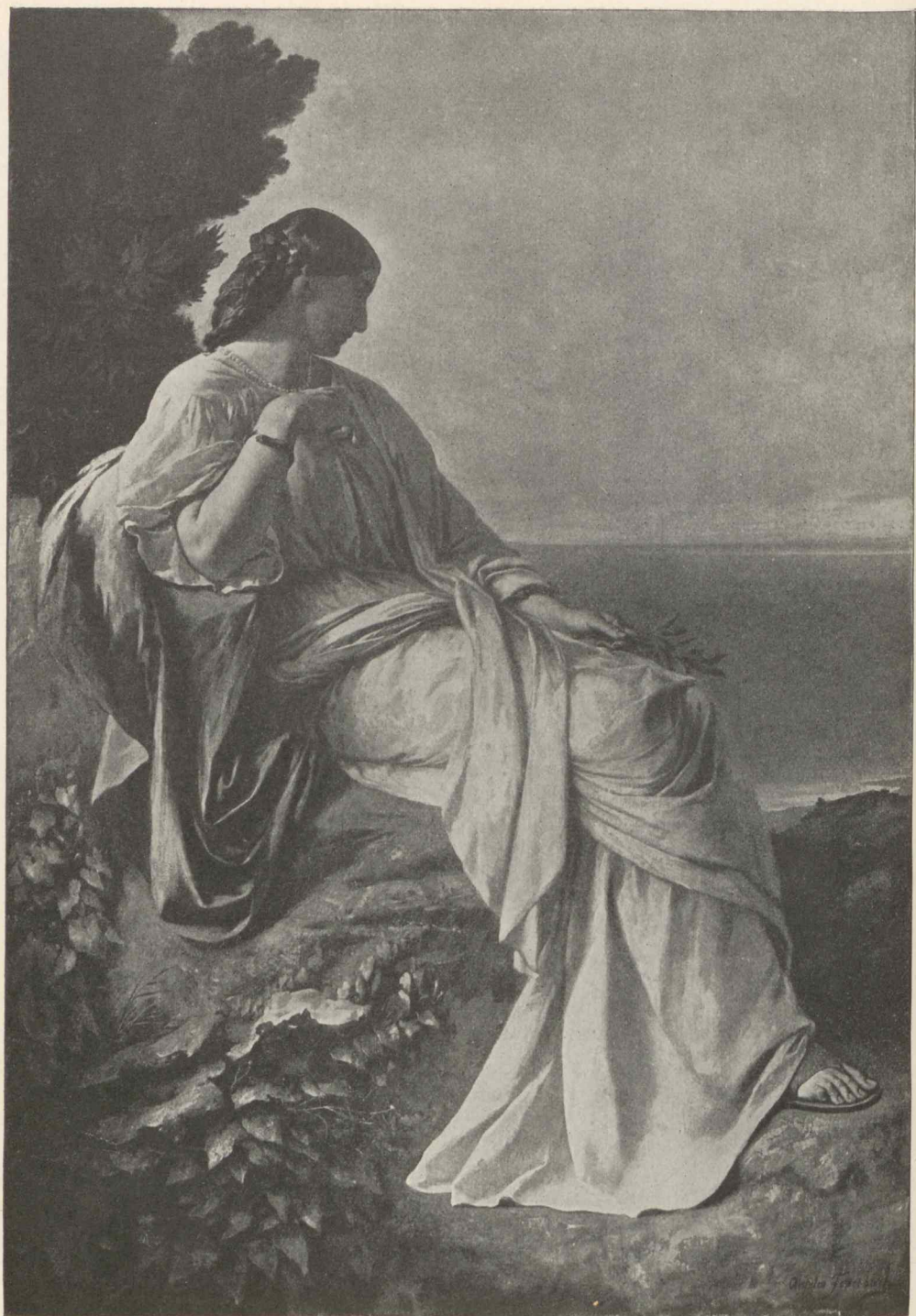


Adolph von Menzel: Friedrich der Große. Holzschnitt. 1878

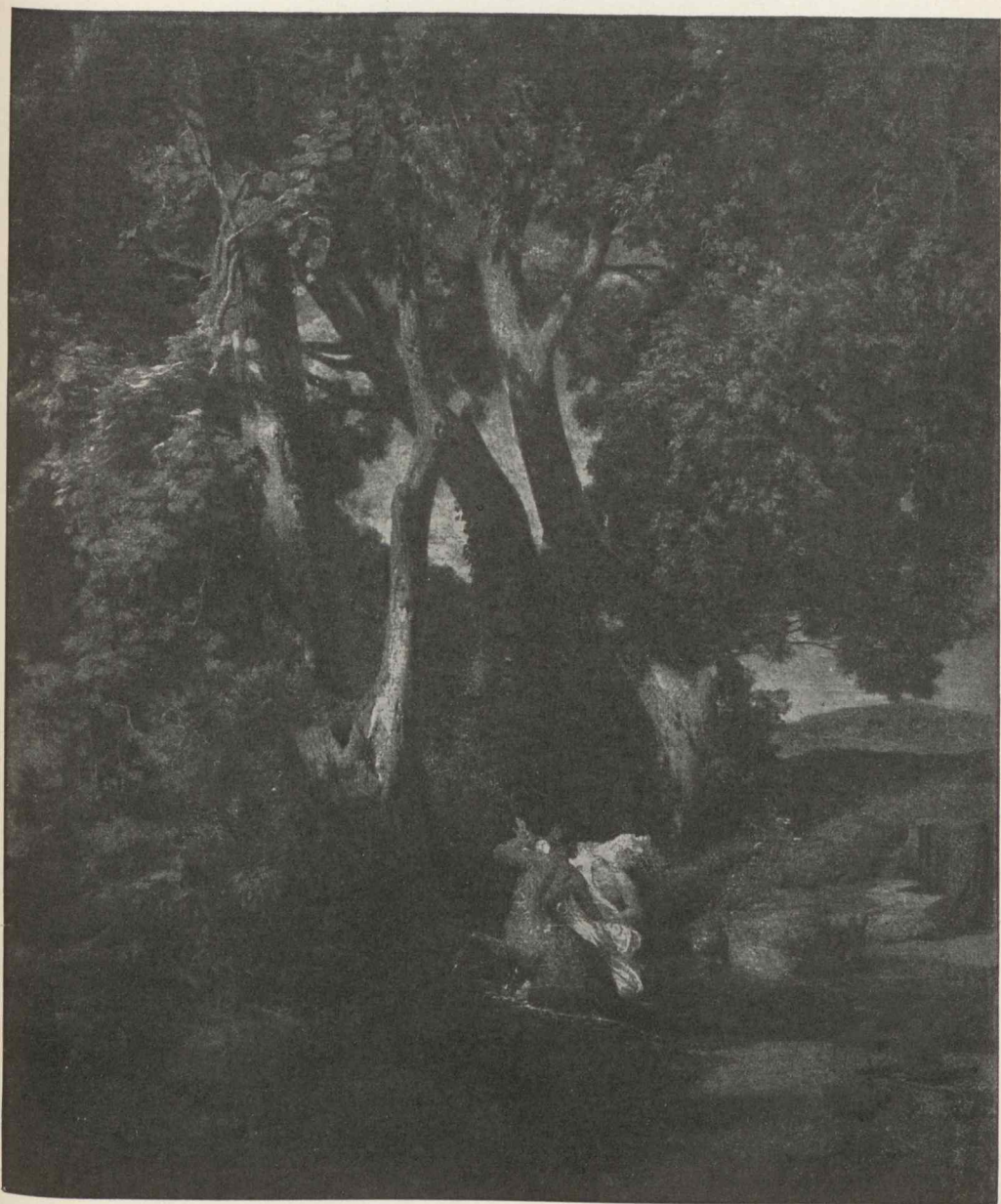


Adolph von Menzel: Tafelrunde in Sanssouci. Holzschnitt. 1840/41



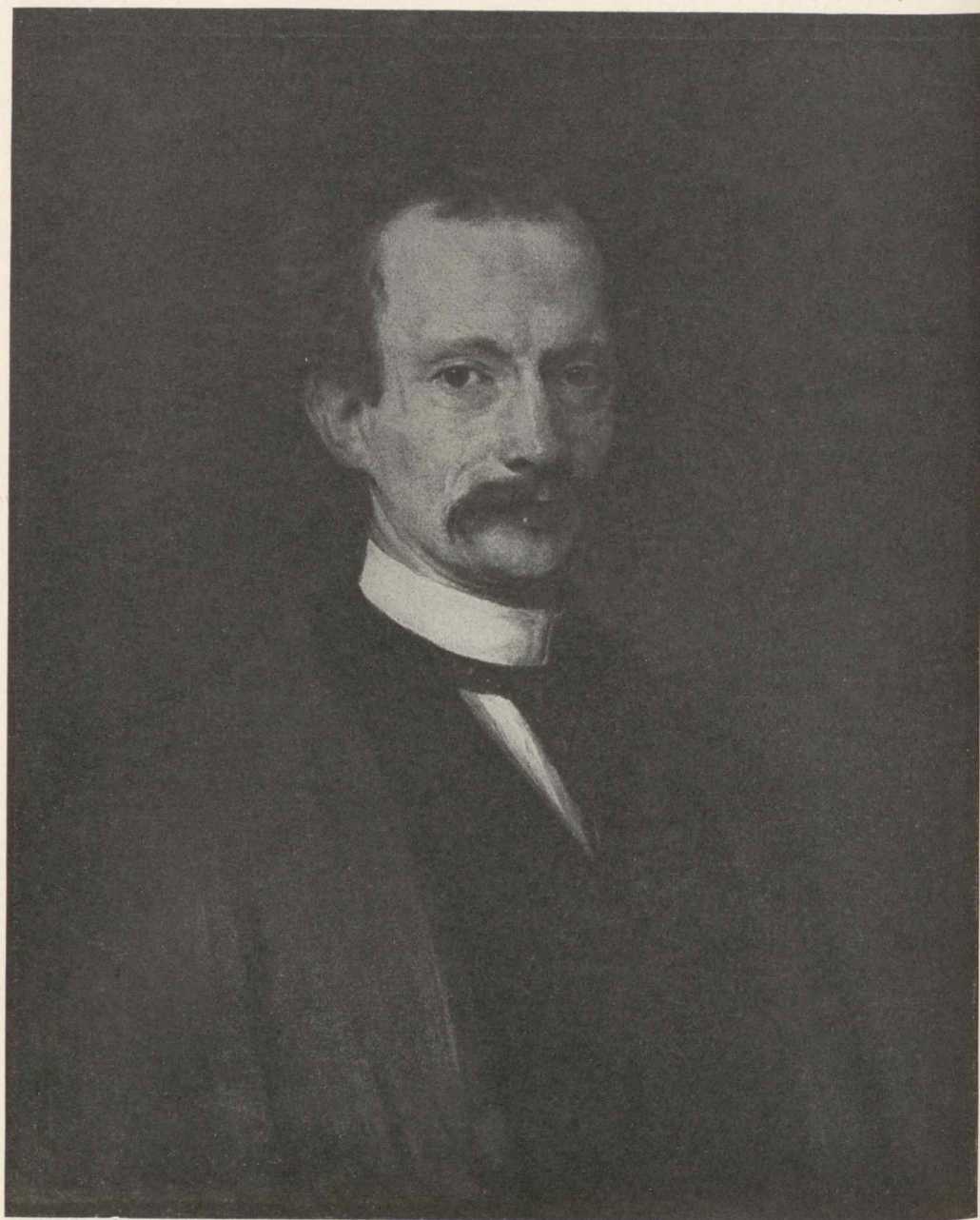


Anselm Feuerbach: Iphigenie. 1862. Darmstadt, Landesmuseum

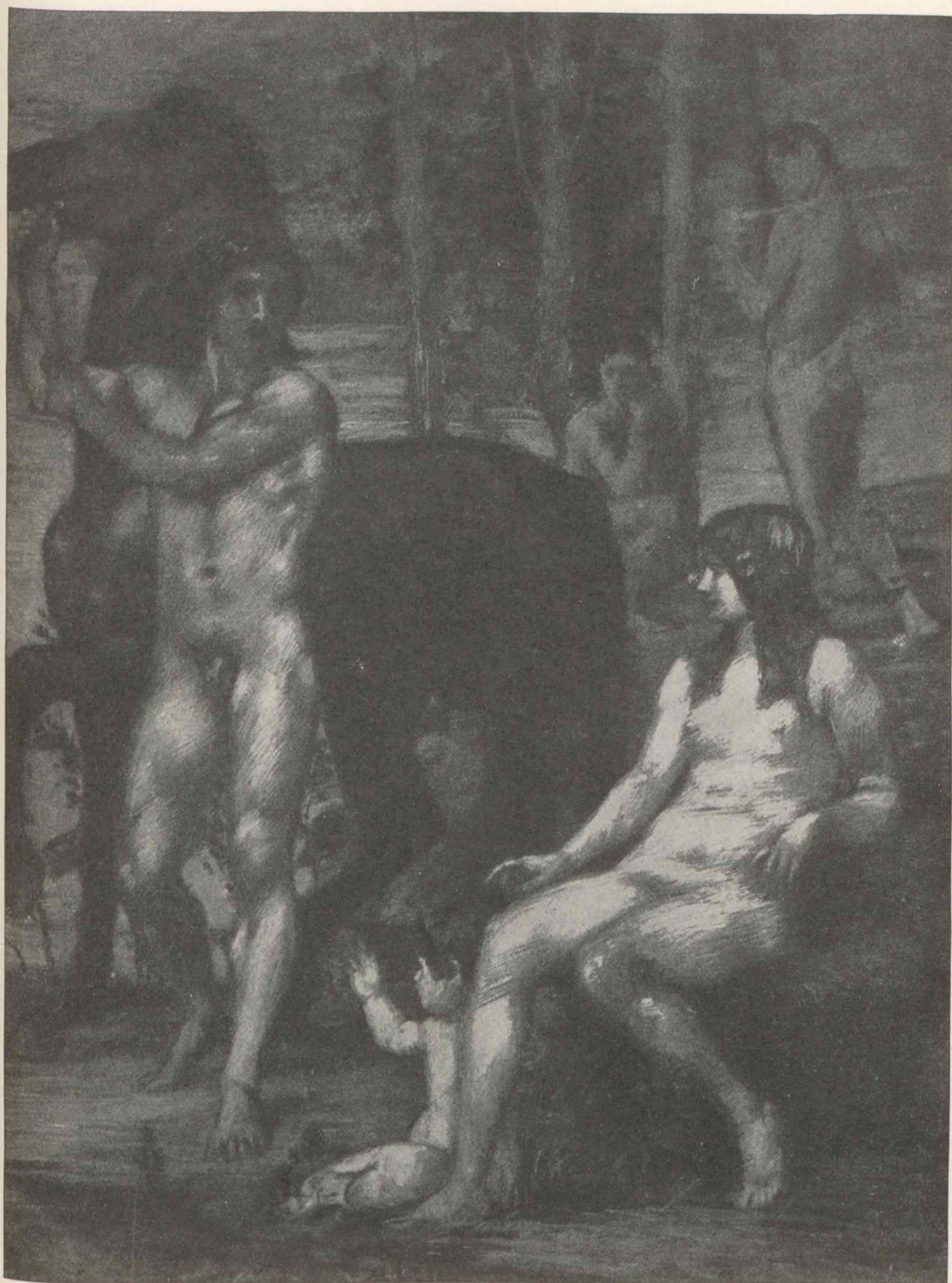


Arnold Böcklin: Kentaure und Nymphe im Walde. 1856. Berlin, Nationalgalerie





Hans von Marées: Selbstbildnis. 1872. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum

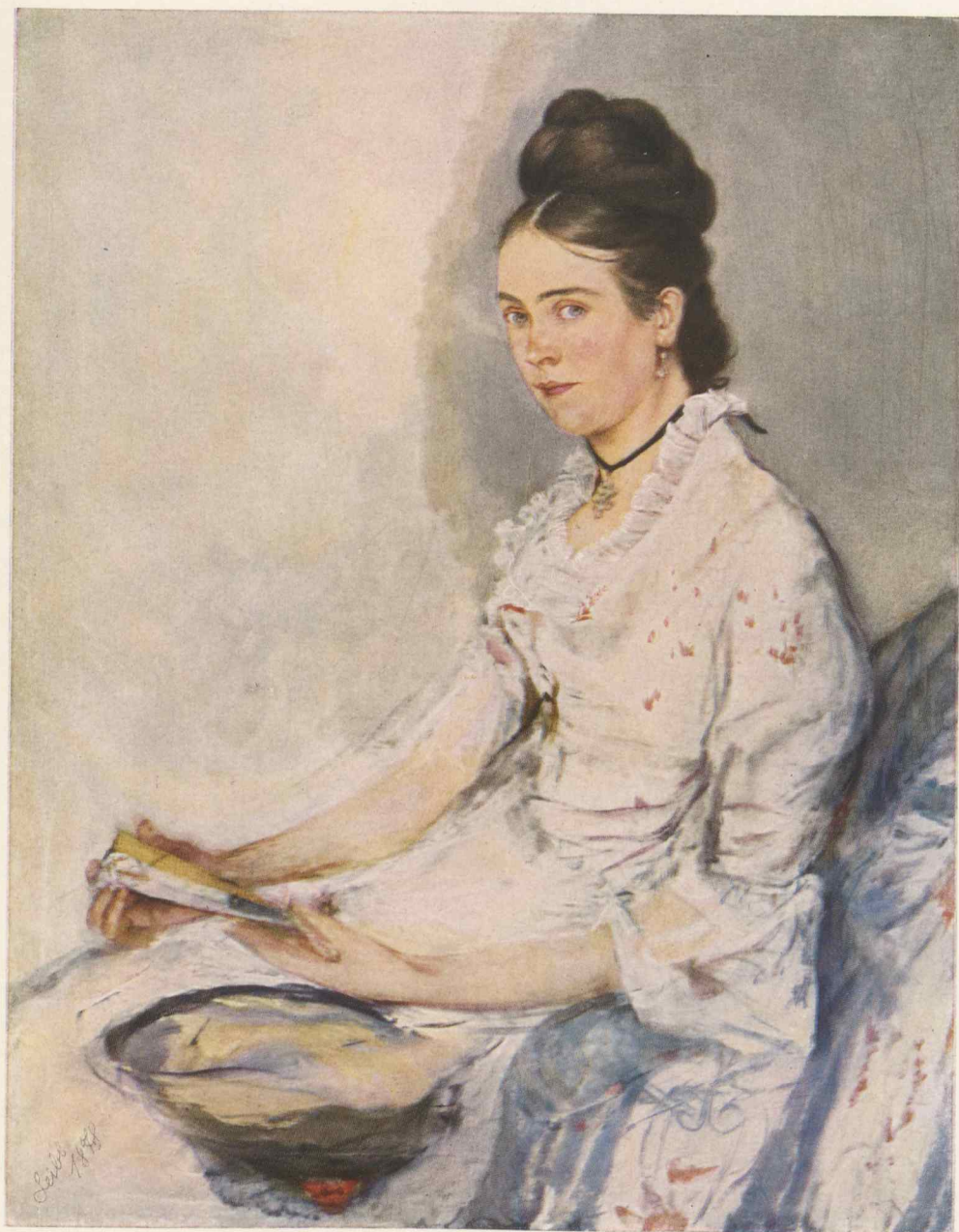


Hans von Marées: Rosseführer und Nymphe. 1883. München, Neue Staatsgalerie





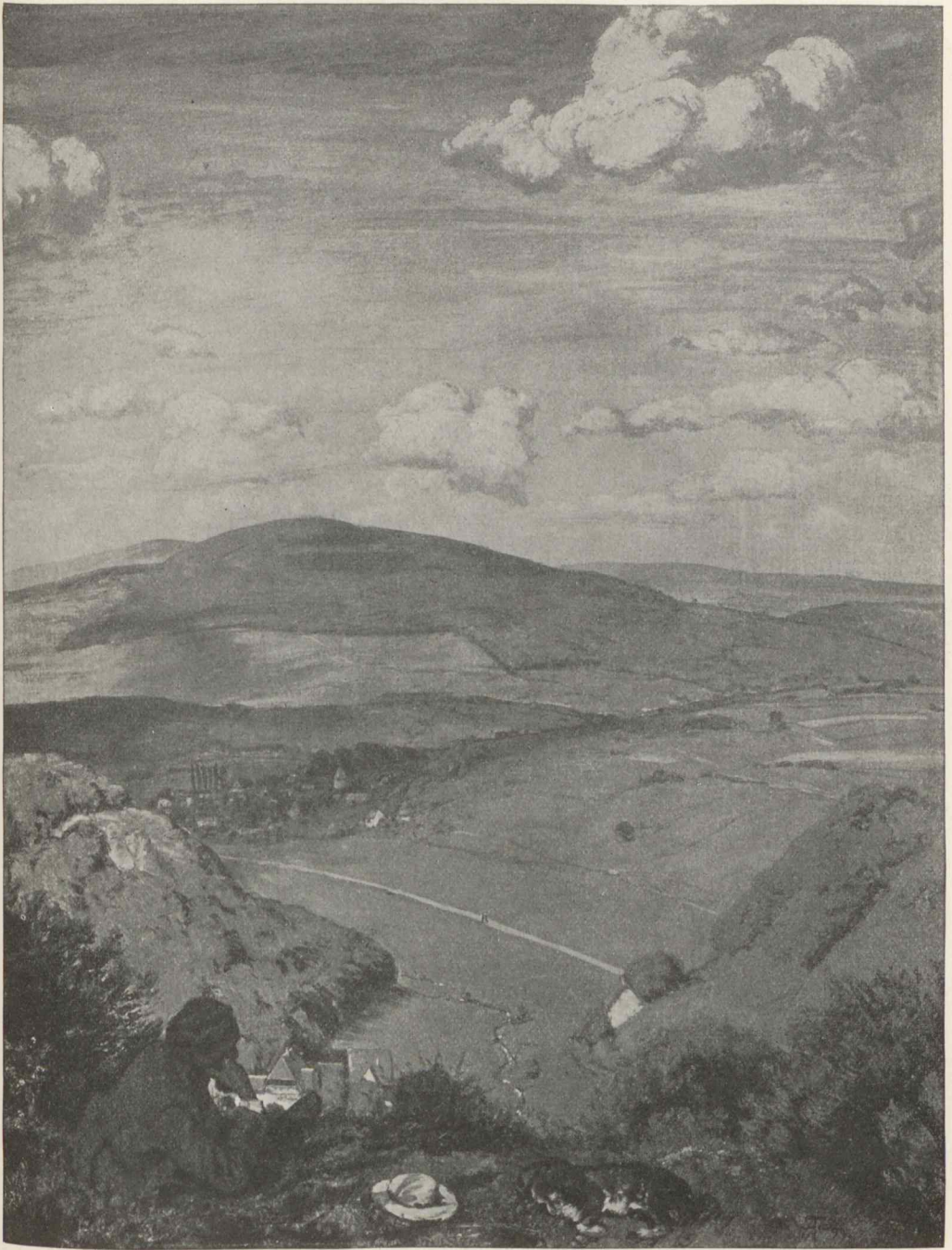
Wilhelm Leibl: Das ungleiche Paar. 1875/80. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Wilhelm Leibl: Bildnis der Gräfin Treuberg. 1878. Hamburg, Kunsthalle

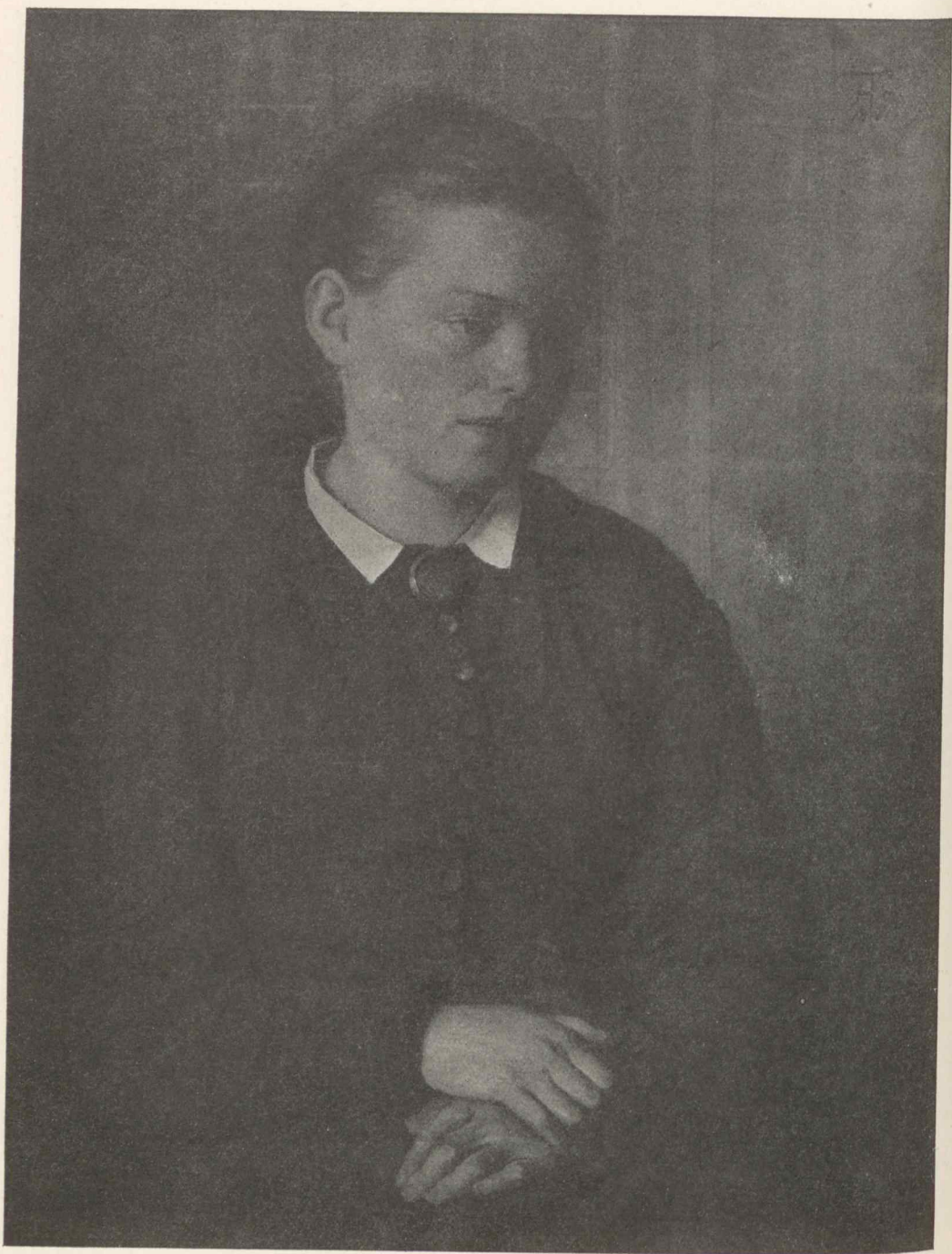




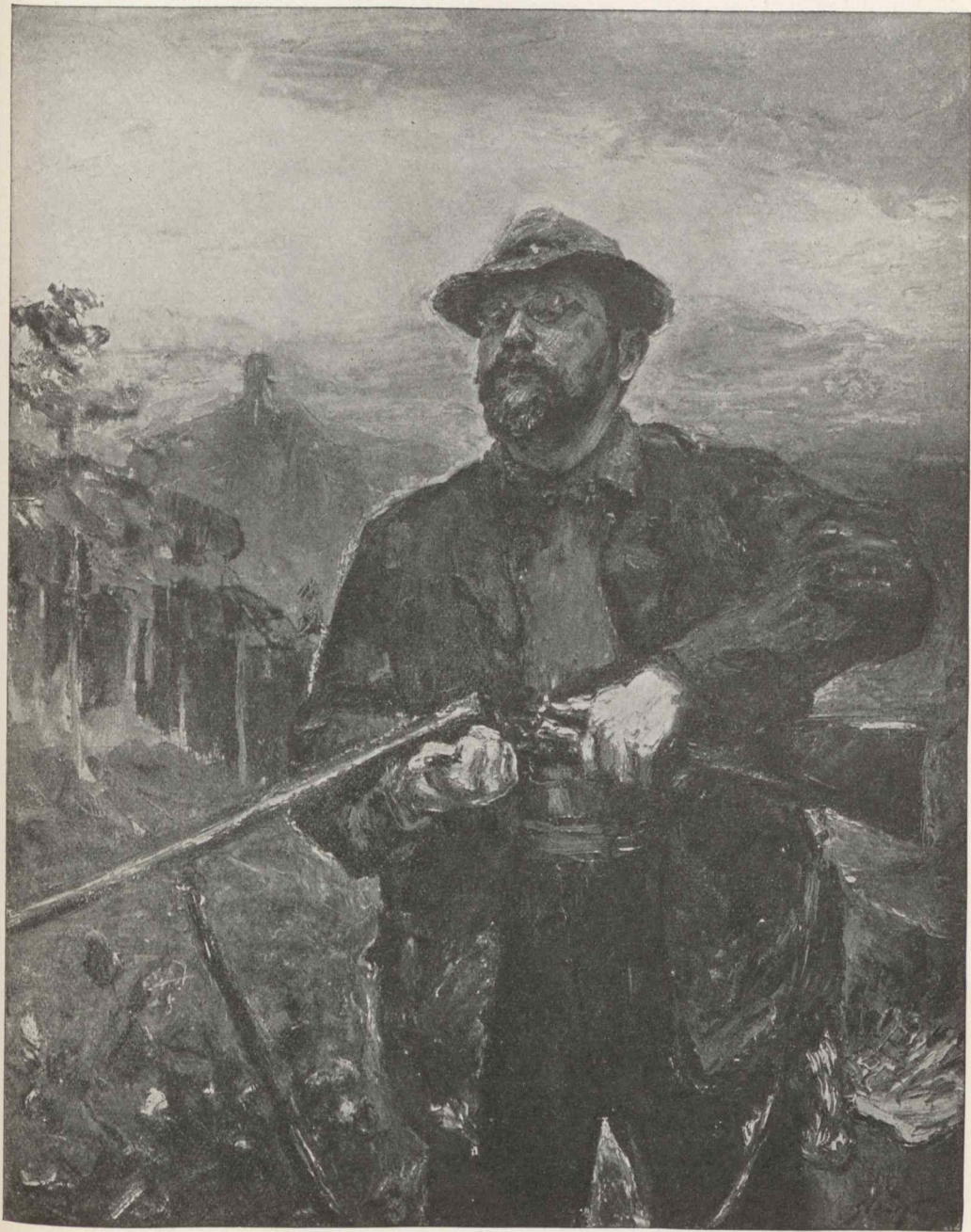


Hans Thoma: Taunuslandschaft. 1890. München, Neue Staatsgalerie





Hans Thoma: Die Schwester des Künstlers. 1871. Karlsruhe, Kunsthalle



Max Slevogt: Selbstbildnis als Jäger. 1907. Privatbesitz





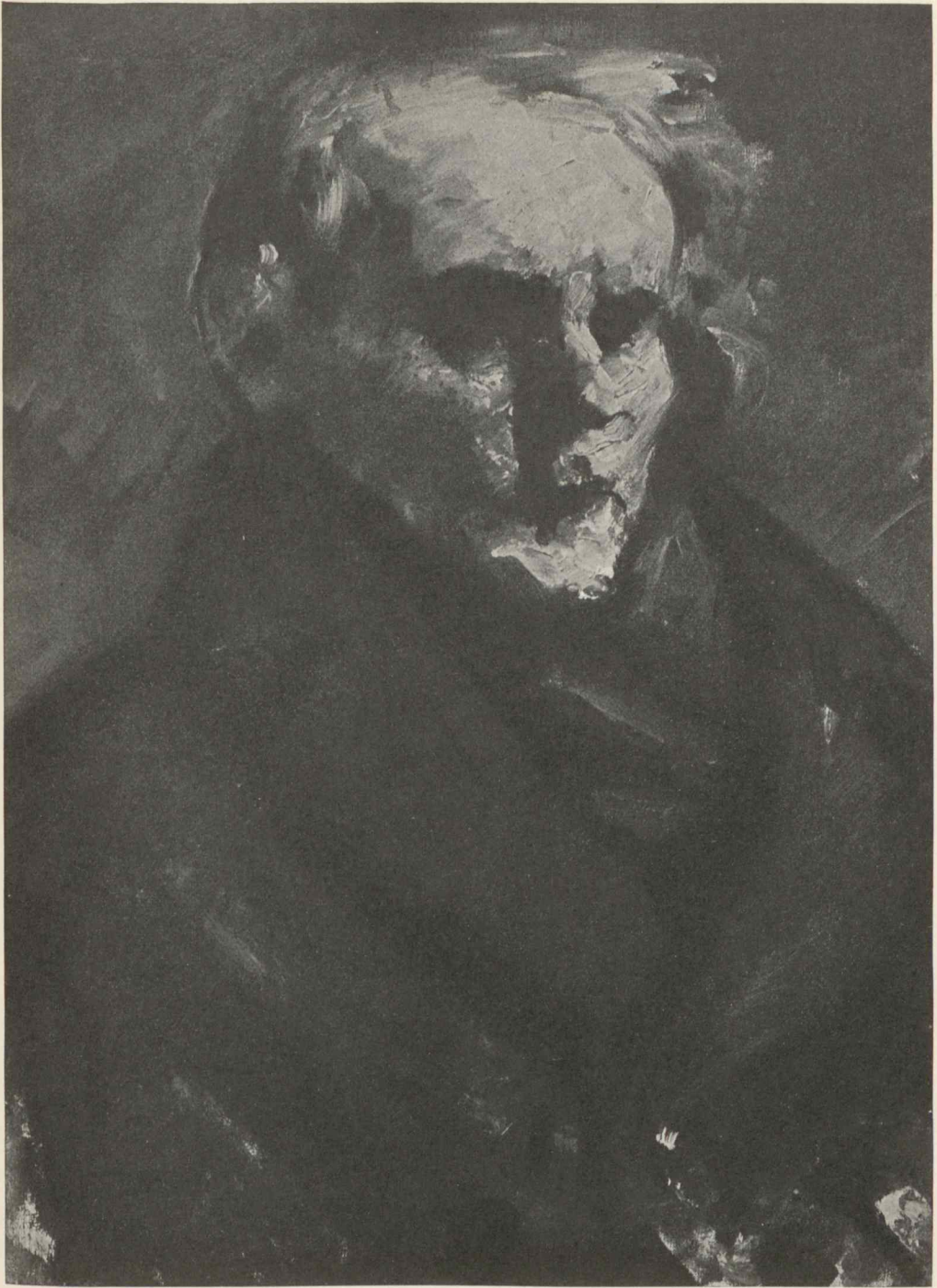
Max Slevogt: Hector auf der Flucht. Steindruck. 1906



Lovis Corinth: Walchensee-Landschaft. 1920. Dresden, Gemäldegalerie





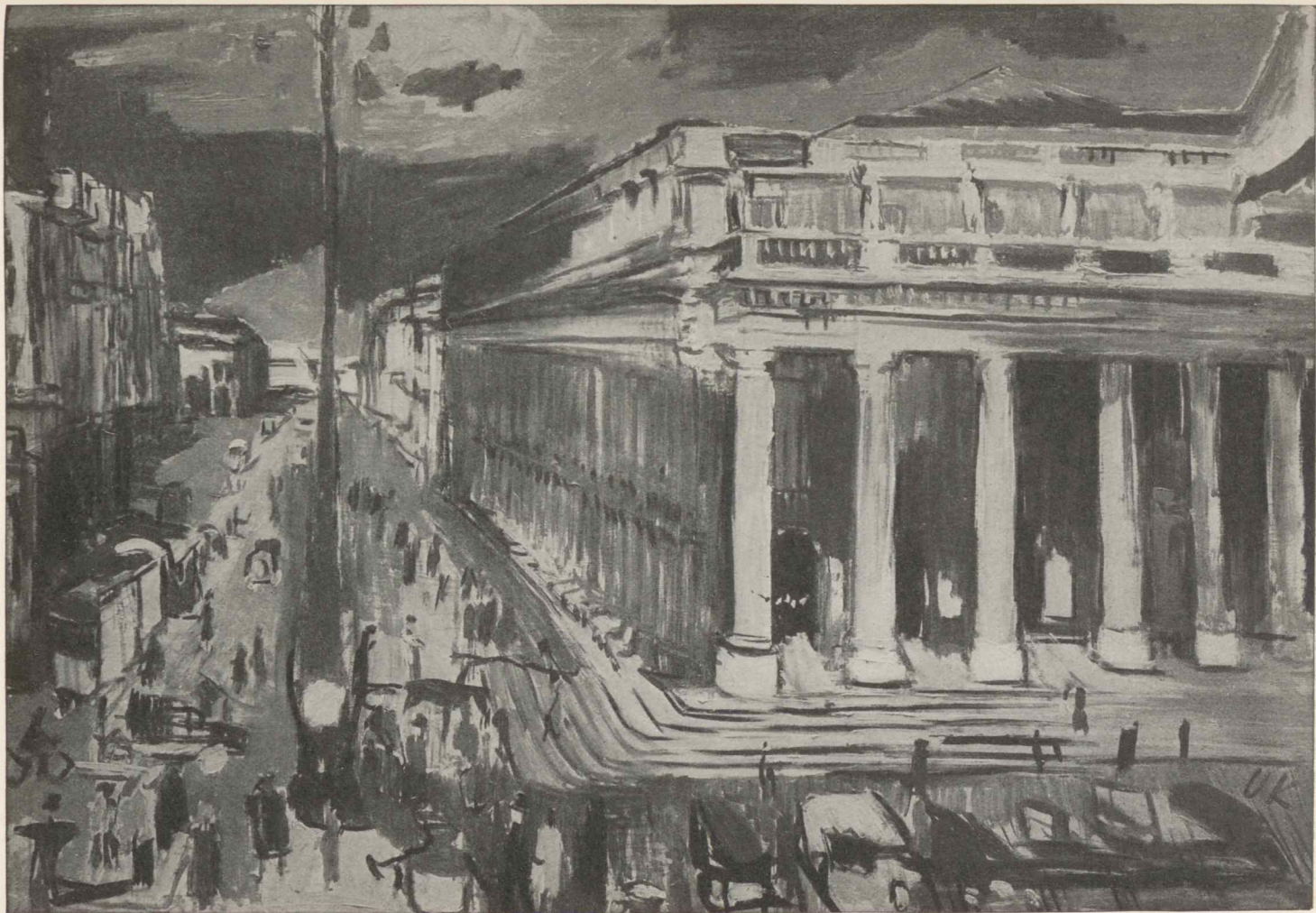


Lovis Corinth: Bildnis des Malers Bernt Grönvold. 1923. Bremen, Kunsthalle



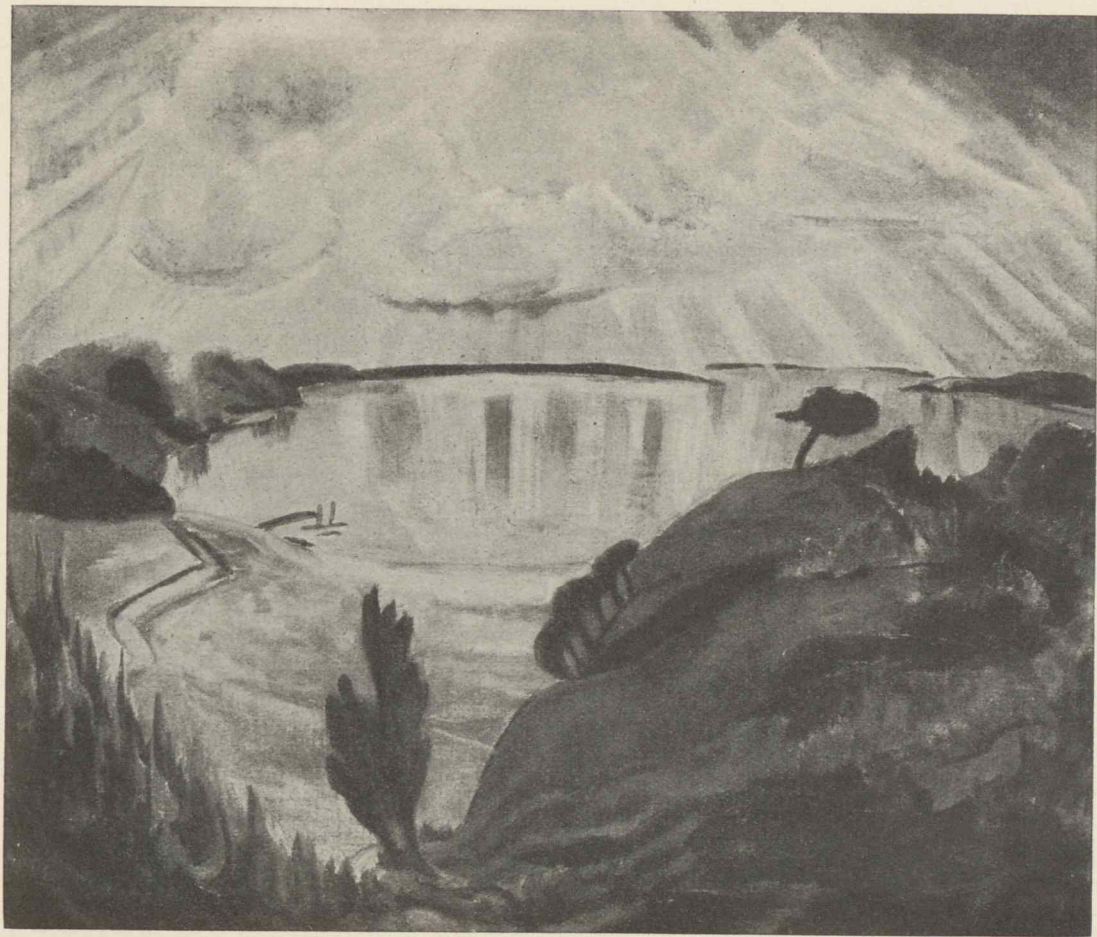


Ferdinand Hodler: Auszug der Jenerser Studenten. 1913. Jena, Universität



Viktor Kokoschka: Die Börse in Bordeaux. 1925. Berlin, Nationalgalerie



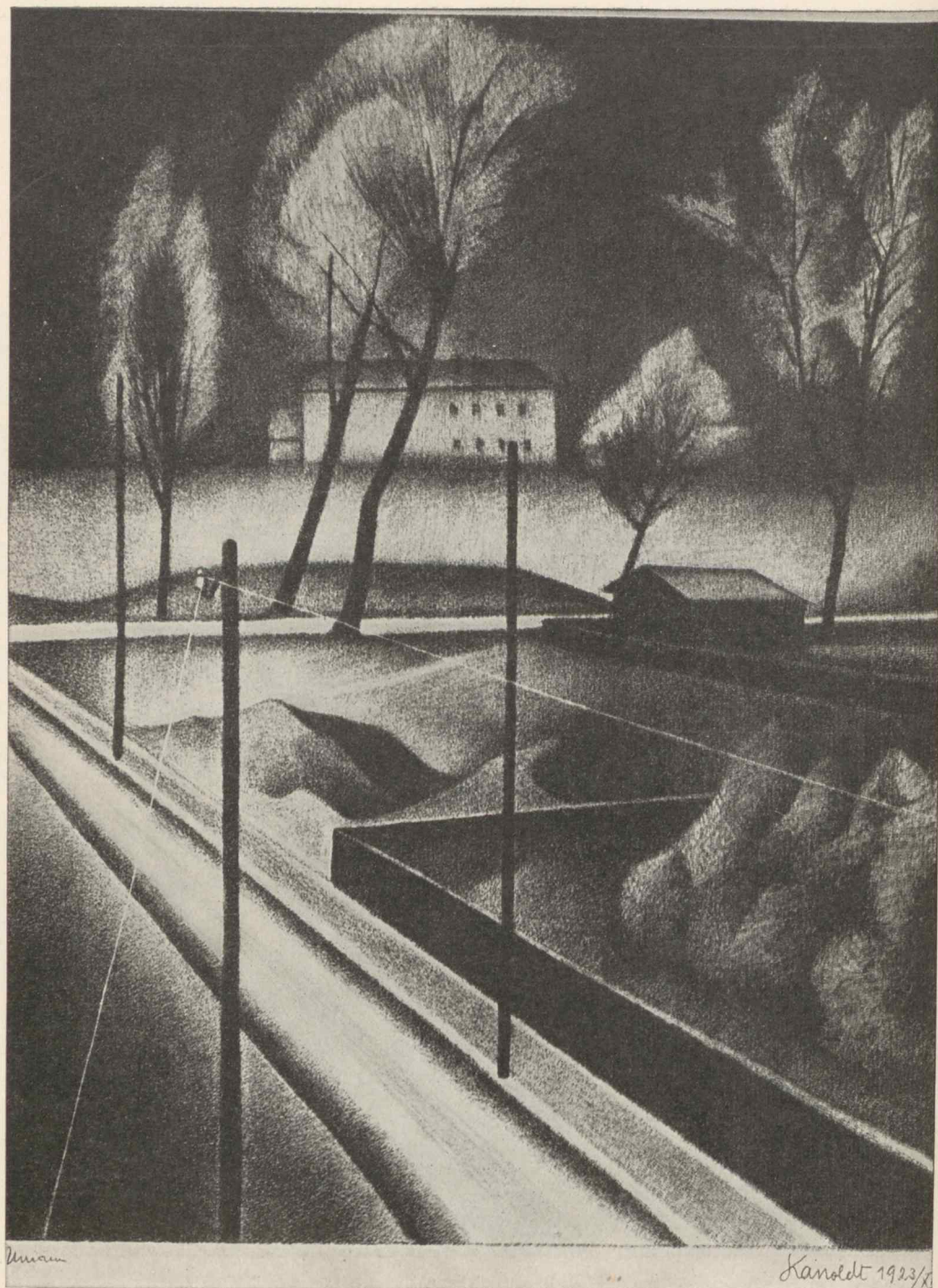


Erich Heckel: Fördelandschaft. 1921. Privatbesitz



Franz Marc: Hund, Fuchs und Katze. Um 1912. Mannheim, Kunsthalle





Alexander Kanoldt: Rauhreif. Steindruck. 1923

Künstler-  
und Ortsverzeichnis



Bemerkungen zu den einzelnen Abbildungen sind jeweils unter dem Namen des Künstlers zu finden, wenn kein Künstler bekannt ist, unter dem Namen des Ortes, in dem sich das betreffende Kunstwerk befindet.

## N

### Nachen

- Münster, Inneres ..... 62  
Als Pfalzkapelle Karls d. Gr. durch Ddo von Metz errichtet, 798 im Bau, 805 geweiht. Im 14. Jahrh. gotischer Choranbau.  
Münsterschatz: Evangeliar ..... 113  
Sog. Palastschule, Niederrhein. 30:22 cm. (Abb. seitenverkehrt.)

Niddorfer, Albrecht, Maler, Stecher, Holzschnittzeichner und Baumeister. Geb. kurz vor 1480 wohl in Regensburg, dort seit 1505 Bürger und 1538 gestorben.

- Alexanderschlacht (München) ..... 277  
Das Bild (Sieg Alexanders d. Gr. über Darius bei Arbela) gehört zu einer Folge von Darstellungen aus der antiken Geschichte, die Herzog Wilhelm IV. von Bayern bei verschiedenen Künstlern bestellte. 158:120 cm.  
Geburt Mariae (München) ..... 278  
140:131 cm.  
Landschaft (Berlin) ..... 276  
Pinselfeichn. in Wasserfarben. 20:14 cm.

### Nitglofsheim

- Schloß: Deckengemälde (E. D. Nsam) .. 342

Namberger, Christoph, Maler, geb. um 1500, gest. in Augsburg 1561, seit 1530 dort tätig.

- Bildnis Sebastian Münster (Berlin) .... 281  
Münster (1489—1552), Theologe, Mathematiker und Geograph, berühmt durch seine „Cosmographia universa“, die zuerst 1544 in Basel erschien. 54:42 cm.

### Nollfen

- Schloß: Die Kinder Karl Augusts von Weimar (F. A. Tischbein) ..... 347

Nsam, Cosmas Damian, Baumeister und Maler, geb. 1686 in Benediktbeuren (Oberbayern), gest. 1739 in Kloster Weltenburg bei Kelheim. Meist gemeinsam mit seinem Bruder Egid Quirin tätig.

- Schloß Nitglofsheim, Deckengemälde ... 342  
Im Mittelsaal des Westflügels. Apollo, von anderen Göttern umgeben, führt auf seinem Sonnenwagen den neuen Tag her-

auf. Am Rande Schilderungen der Genüsse des Landlebens.

Nsam, Egid Quirin, Baumeister und Bildhauer, geb. 1692 in Tegernsee, gest. 1750 in Mannheim. Meist gemeinsam mit seinem Bruder Cosmas Damian tätig.

- Himmelfahrt Mariae (Rohr) ..... 336  
Die Altargruppe, aus freiplastischen, überlebensgroßen Figuren bestehend, nimmt den ganzen Chorschuß der (von E. D. Nsam selbst erbauten) Kirche ein.  
Johann-Nepomuk-Kirche in München ... 298  
Auf eigene Kosten erbaut. Grundsteinlegung 1733, Weihe des Rohbaus 1734. Bei der Schlußweihe 1746 war die Ausstattung noch nicht vollendet.

### Nschaffenburg

- Schloß, Gesamtansicht (Nidinger) ..... 155

### Nugsburg

- Dom: Glasgemälde ..... 120  
Älteste Glasgemälde Deutschlands. In fünf später vergrößerten Fenstern der südl. Mittelschiffswand je eine alttestamentliche Figur in Lebensgröße: Moses, David, Daniel, Hosea, Jonas.  
Fuggertkapelle: Chorgestühl (A. Daucher) . 212  
Rathaus (Holl) ..... 159  
St. Ulrich und Afra: Altäre (Degler) .... 218  
Zeughaus, Fassade (Holl) ..... 161  
—: Bronzegruppe (Reichle) ..... 217

## B

Bachoffen, Hans, Bildhauer, seit 1509 in Mainz nachweisbar, dort 1519 gest.

- Gemmingen-Grabmal (Mainz) ..... 201  
Der Erzbischof († 1514) kniend zu Füßen des Gekreuzigten, empfohlen von den Haupttheiligen des Erzbistums, St. Martin und St. Bonifaz. (Kopf des Gemmingen und Bischofsstabe erneuert.) 4,75:1,87 m.

Bähr, Georg, Baumeister, geb. 1666 in Fürstenwalde (Erzgebirge), gest. 1738 in Dresden, dort seit 1722 tätig.

- Frauenkirche in Dresden ..... 293  
Grundsteinlegung 1726, Weihe der Kirche



1734; Beginn der steinernen Kuppel 1733, Laterne 1743 vollendet.

Baldung, Hans, gen. Orien, Maler und Holzschnittzeichner, geb. 1476 in Weyersheim (Elßaß), gest. 1545 in Straßburg. In Straßburg ansässig, auch in Freiburg i. Br. tätig.

Allegorie der Eitelkeit (Wien) ..... 259  
Dargestellt sind die drei Lebensalter des Weibes und der Tod. 48:32 cm.

Christophorus ..... 260  
Holzschnitt. 38:26 cm.

Psalzgraf Philipp (München) ..... 261  
Geb. 1503, gest. 1548. 41:31 cm.

Ruhe auf der Flucht (Wien) ..... 258  
47:37 cm.

Bamberg

Der Neubau des Bamberger Domes erfüllte die Regierungszeit Bischof Eberts von Meran (1203—1237), die Weihe fand 1237 statt.

Außenbau: Fürstenportal, Jüngstes Gericht ..... 104

Das Portal, der Haupteingang des Domes von Norden her, stellt dem Gläubigen neben den Vertretern des Alten und Neuen Bundes (Apostel auf den Schultern der Propheten, Ecclesia, Synagoge) die Wonnepaläste des Himmels und die Schrecken der Hölle vor Augen.

Langhaus: Hohenlohe-Grabmal ..... 172  
Das lebensgroße Grabmal ist in einen Pfeiler des Langhauses eingelassen.

Dachstuhl: Chorschranken-Reliefs ..... 95, 98  
Drei Joche des alten Mittelschiffs wurden mit dem schmalen Vordach zu einem erhöhten Sanctuarium von zwei Doppeljochen verbunden und gegen die Seitenschiffe durch Schranken abgeschlossen. An ihren Außenseiten im Süden sechs Apostel, im Norden sechs Prophetenpaare. Höhe der Figuren ca. 1,15 m.

—: Elisabeth und Maria ..... 100, 101  
An der Außenseite der nördlichen Chorschranken sind vier Figuren aufgestellt, die sich zu zwei Gruppen zusammenschließen: die Heimsuchung und die Krönung des Märtyrers Dionys durch einen Engel. Die Portale, für die sie ursprünglich gedacht waren, wurden nie ausgeführt. Höhe der Heimsuchungsgruppe ca. 1,80 m.

—: Reiterstandbild ..... 102  
Es steht am Nordwestpfeiler des Chores. Seine Bedeutung ist ungeklärt. Vielleicht ist Konstantin d. Gr. gemeint; das Mittelalter wollte in der römischen Reiterstatue Marc Aurels den ersten christlichen Kaiser erkennen und hat ihn in Nischen über Kirchenportale gestellt. Höhe ca. 2,30 m.

Bandel, Ernst von, Bildhauer, geb. 1800 in Ansbach, gest. 1876 in Neudegg b. Donau-

wörth. In München, Detmold und Hannover tätig.

Hermannsdenkmal (Grotzenburg) ..... 371  
Erstes Modell 1830, zwei weitere 1834 und 1836, der architektonische Unterbau 1846 vollendet. 1862 Arbeit wieder aufgenommen: die kupferne Riesenfigur (Höhe ca. 20 m) eigenhändig gehämmert. 1875 in Gegenwart Kaiser Wilhelms I. geweiht.

## Banz

Klosterkirche, Inneres (Dienzenhofer) ... 300

Barlach, Ernst, Bildhauer, Graphiker und Dichter, geb. 1870 in Wedel bei Hamburg. Seit 1910 in Güstrow tätig.

Kriegerdenkmal (Dresden) ..... 377  
Höhe 54 cm.

## Basel

Kunstsammlung: Familienbild (Holbein) 284

## Bauhen

Museum: Hl. Ambrosius (Permoser) ... 335

Beer, Johann Michael, Baumeister, geb. um 1696 in Bildstein (Vorarlberg), gest. daselbst 1780.

Klosterkirche in St. Gallen ..... 303

J. M. Beer vollendet 1761—1769 die von Peter Thumt begonnene Kirche: Chor mit Turmfassade.

Behrens, Peter, Baumeister, geb. 1868 in Hamburg. In München, Darmstadt, Düsseldorf, Wien und Berlin tätig.

Turbinenfabrik in Berlin ..... 364

## Berlin

Altes Museum (Schinkel) ..... 359

Brandenburger Tor (Langhans) ..... 353

Denkmal des Fürsten Blücher (Rauch) .. 370

Denkmal des Großen Kurfürsten (Schlüter) 334

Deutsches Museum:

Bildnis (Hans v. Kulmbach) ..... 1. f. IV

Bildnis Seb. Münsters (Amberger) ... 281

Christus-Johannes-Gruppe (aus Sig-

maringen) ..... 166

„Dangolsheimer“ Madonna ..... 183

Holzbüsten (A. Daucher) ..... 212

Maria (Guggenbichler) ..... 333

Pfingstfest (Mutschler) ..... 228

Dorotheenstädtische Kirche:

Grabmal (Schadow) ..... 369

Kupferstichkabinett:

Engelkopf (Grünwald) ..... 268

Kinderköpfe (Holbein d. Ä.) ..... 282

Landschaft (Altendorfer) ..... 276

Zeichnung der Mutter (Dürer) ..... 254

Landhaus Kameke (Schlüter) ..... 310

Märkisches Museum:

Kreuzberglandschaft (Menzel) ..... 391

Nationalgalerie:

Atelierbild (Kerfing) ..... 383

Austritt des Prinzen Wilhelm (Krüger) 386

Börse in Bordeaux (Kokoschka) ..... 405

Häuser und Gärten (Blechen) ..... 390

Kentaure und Nymphe (Böcklin) ..... 395



Kniende (Lehmbruck) .....	376
Stehender Jüngling (Hildebrand) ....	372
Parochialkirche, Turm (Gerlach) .....	307
Schauspielhaus (Schinkel) .....	360
Schinkelmuseum:	
Gotischer Dom, Zeichnung (Schinkel) ..	351
Schloß, Äußeres (Schlüter) .....	309
Hof (Schlüter) .....	308
Treppenhaus (Schlüter) .....	320
Technische Hochschule:	
Denkmalsentwurf (Gilly) .....	354
Turbinenfabrik der AEG. (Behrens) ....	364
Vertram von Minden (Meister Vertram), Maler, geb. vor 1350 in Minden, seit 1367 Stadtmaler in Hamburg, gest. nach 1410. Ruhe auf der Flucht (Hamburg) .....	Xf. II
Eines der sechs Bilder (ca. 80 : 50 cm) von der Innenseite des rechten äußeren Flügels am sog. „Grabower Altar“, urspr. in der Ham- burger Petrikirche. Bei doppelt geöffneter Flügel zeigt der Altar Schnitzfiguren.	
Vlaubeuren	
Klosterkirche: Hochaltar (Erhart) .....	191
Wochen, Karl, Maler und Radierer, geb. 1798 in Rottbus, gest. 1840 in Berlin. Meist in Berlin tätig.	
Blick auf Dächer und Gärten (Berlin) ..	390
Studie. 20 : 26 cm.	
Wöcklin, Arnold, Maler, geb. 1827 in Basel, gest. 1901 in San Domenico bei Florenz. In Basel, München, Weimar, Rom und Florenz tätig.	
Kentaur und Nymphe (Berlin) .....	395
In Rom gemalt. 87 : 73 cm.	
Wonsch, Paul, Architekt, geb. 1877 in Solgne (Lothringen). In München ausgebildet, in Stuttgart tätig.	
Hauptbahnhof in Stuttgart .....	365
Braunschweig	
Burgplatz: Bronzelöwe .....	91
Von Heinrich dem Löwen vor seiner Burg Dankwarderode wohl als politisches Wahr- zeichen aufgerichtet; lebensgroß; der Sockel mehrfach erneuert.	
Bremen	
Denkmal Kaiser Friedrichs (Lüchsen) ...	373
Kunsthalle:	
Bildnis Grönvold (Corinth) .....	403
Trient, Aquarell (Dürer) .....	Xf. III
Brou	
St. Nicolas de Tolentin: Grabmal (Meit) ..	213
Bruchsal	
Schloß, Treppenhaus (Neumann) .....	322
Brügge	
Archäologisches Museum: Karl V. (Meit) ..	214
Brüssel	
Museum: Bildnis Schöner (Cranach) ...	275
Bückeburg	
Stadtkirche, Fassade .....	151

An der Archivolte des Hauptportals die  
Jahreszahl 1613. Weihe 1615. Der Fries  
über dem Hauptgeschoß trägt die Inschrift  
„Exemplum religionis non structurae  
(= Baukunst)“. Fürst Ernst v. Schaum-  
burg-Lippe hatte sein Fürstentum zu einem  
künstlerischen Zentrum Norddeutschlands  
gemacht.

Burgkmaier, Hans, Maler und Holzschnitt-  
zeichner, geb. 1473 in Augsburg, gest. da-  
selbst 1531.

Madonna (Nürnberg) .....
 270 |

164 : 100 cm.

Selbstbildnis (Wien) .....
 271 |

Inschrift über Burgkmaiers Kopf: „Solche  
Gestalt unser balders was / im Spiegel aber  
nir dan das“. Am Spiegel: „Hofnung der  
Welt“ und „Erken dich selbst“. 62 : 52 cm.

Büding, Johann Gottfried, Baumeister,  
geb. 1723 in Hamburg, gest. nach 1788. In  
Berlin und Potsdam tätig.

    Bildergalerie bei Schloß Sanssouci .....
 331 |

Bustelli, Franz Anton, Bildhauer, geb.  
wahrscheinlich 1723 in Locarno, gest. 1763  
in Nymphenburg, dort seit 1754 Modell-  
meister an der Porzellanmanufaktur.

Der stürmische Liebhaber .....
 341 |

Porzellangruppe, farbig. Höhe 15 cm.

## C

Chantilly

    Musée Condé: Zeichnungen (Dürer) .. 252, 256

Charlottenburg

    „Neues Schloß“ (Knobelsdorff) .....
 318 |

    —, Goldene Galerie (Knobelsdorff) .....
 330 |

Chemnitz

    Schloßkirche, Portal .....
 211 |

    Die 1136 gegründete Benediktiner-Kloster-  
    kirche wurde 1514—1525 erneuert. Das  
    Portal trägt die Jahreszahl 1525. Zu Seiten  
    der Heiligengruppe Kaiser Lothar und Kai-  
    serin Richenza als Stifter der ersten Kirche.

Chodowiecki, Daniel, Maler und Radierer,  
geb. 1726 in Danzig, gest. 1801 in Berlin.  
Tätig in Berlin; seit 1797 Direktor der  
Akademie.

    Die Familie Calas (Darmstadt) .....
 348 |

    Der hugenottische Kaufmann C. war 1762  
    in Bordeaux unschuldig hingerichtet wor-  
    den. Das Bild stellt die Verkündigung des  
    Todesurteils an seine Familie dar. 30 : 42 cm.

Coburg

    Beste: Pietà .....
 167 |

    Überlebensgroß.

Corinth, Louis, Maler und Graphiker, geb.  
1858 in Lappau (Ostpreußen), gest. 1925



- in Zandvoort (Holland). In Königsberg, München und Berlin tätig.  
Bildnis Bernt Grönvold (Bremen) ..... 403  
Der norwegische Maler (1859—1923) lebte in Berlin und Vögen. G. hat sich um die Wiederentdeckung deutscher Maler der Romantik (Wasmann, Janssen u. a.) große Verdienste erworben. 79:59 cm.  
Walchenfee-Landschaft (Dresden) ... Tf. VIII 80:110 cm.
- Eranach d. A., Lucas, Maler, Stecher und Holzschnittzeichner, geb. 1472 in Kronach (Franken), gest. 1553 in Weimar. Seit 1505 meist in Wittenberg tätig.  
Bildnis Cuspinian (Winterthur) ..... 272  
Dr. Johannes C., eigentl. Spiesheimer (1473—1529), war Historiograph an der Wiener Universität. Das Bild, das mit dem folgenden zusammengehört, ist anlässlich der Vermählung mit seiner ersten Gattin Anna gemalt worden, die um die Jahreswende 1502/03 in Wien stattfand. 59:45 cm.  
Bildnis Frau Cuspinian (Winterthur) ... 273 59:45 cm.  
Bildnis Schöner (Brüssel) ..... 275  
Dr. Johann Schöner (1477—1547) war Astronom und Geograph. Der Dargestellte ist nicht, wie früher angenommen, der damals erst 24 jährige Magdeburger Ratsherr Dr. Scheuring. 51:35 cm.  
Christus am Kreuz (München) ..... 274 138:99 cm.
- Ereglingen  
Herrgottskirche: Marienaltar (Riemenschneider) ..... 199
- Euvillies, François de, Baumeister, geb. 1695 in Soignies (Hennegau), gest. 1768 in München, bayr. Hofarchitekt.  
Spiegelsaal der Amalienburg ..... 327  
Von Kurfürst Karl Albert für seine Gattin Amalie als Jagdschlößchen im Nymphenburger Park erbaut. An der Dekoration des Mittelsaales der Stuckator J. B. Zimmermann und der Bildhauer Joachim Dietrich beteiligt.
- D**
- Dangolsheimer Madonna s. Schwarzach.
- Dannecker, Johann Heinrich von, Bildhauer, geb. 1758 in Stuttgart, gest. daselbst 1841. Württembergischer Hofbildhauer und Direktor der Kunstschule.  
Selbstbildnis (Stuttgart) ..... 368 LebensgröÙ.
- Danzig  
Marienkirche: Madonna ..... 177
- Die überlebensgroÙe Figur stand ursprünglich an einem Chorpfeiler und befindet sich jetzt in der Reinoldikapelle. Der Schrein mit Rosen- und Strahlenkranz ist eine Zutat des frühen 16. Jahrh.
- Darmstadt  
Landesbibliothek:  
Evangeliar der Äbtissin Hilda ..... 117  
Von der Äbtissin dem Nonnenkloster St. Walburg in Meschede (Westfalen) geschenkt. Der Stil weist auf die Kölner Schule. 29:22 cm.  
Landesmuseum: Iphigenie (Feuerbach) .. 394  
SchloÙ: Familie Calas (Chodowiecki) ... 348  
Madonna des Bürgermeisters Meyer (Holbein) ..... 285
- Daucher, Adolf, Bildhauer, geb. 1460/65 in Ulm, gest. 1523/24 in Augsburg, dort seit 1491 nachweisbar.  
BüÙen aus der Augsburger Fuggerkapelle (Berlin) ..... 212  
Die an die Westfront der Innenkirche angebaute Kapelle wurde von Jacob und Ulrich Fugger 1509 für sich und den verstorbenen Bruder Georg als Sepultur gestiftet; Weihe 1518. Die Architekturglieder (zum erstenmal in Deutschland) groÙenteils in Renaissanceformen. Die 1818 zerstreute Ausstattung wurde, z. T. nach Entwürfen Dürers, in der Werkstatt Dauchers gefertigt. Höhe ca. 60 cm.
- Daucher, Hans, Bildhauer, geb. um 1485 in Ulm, gest. 1538 in Stuttgart, Sohn und Schüler Adolf Dauchers.  
Pariserurteil (Wien) ..... 215 21:15 cm.
- Degler, Hans, Bildhauer, 1591 Bürger in Weilheim, gest. 1637.  
Altäre von St. Ulrich in Augsburg ..... 218  
Die 1474—1500 erbaute Kirche erhielt ihre Ausstattung groÙenteils um 1600. Zwischen den Seitenaltären Hans Reichles Kreuzigungsgruppe von 1605.
- Dernbacher Beweinung siehe Limburg.
- Dienzenhofer, Johann, Baumeister, geb. um 1665 in oder bei Aibling, gest. 1726 in Bamberg, dort seit 1707 fürstbischöflicher Hofbaumeister.  
Dom in Fulda ..... 304  
Neubau an Stelle einer karolingischen Kirche. 1704 Bauvertrag, 1707 Beginn der Stuckierung durch D., 1712 Weihe. Die frühromanischen Osttürme stecken in den barocken Fassadentürmen.  
Klosterkirche Wang ..... 300  
1710 Grundsteinlegung, 1713 Rohbau und Deckengemälde vollendet, 1714 Stuckierung, 1718 Weihe. Die Urheberschaft Johann Dienzenhofers ist nicht unbezweifelt. Altäre 1714—1728, meist von Balthasar Esterbauer.



Diez (Liez), Ferdinand, Bildhauer, geb. 1708 in Holzschitz bei Eisenberg (Böhmen), gest. 1777 in Memmelsdorf bei Bamberg. Seit 1736 in Würzburg nachweisbar.

Längerfiguren (Weitschöckheim) ..... 339

Der Garten des Würzburgischen Lustschlosses wurde 1763—1775 im Rokoko-geschmack umgestaltet. Die lebensgroßen Figuren stehen heute nicht mehr an der ursprünglichen Stelle.

Dinkelsbühl

St. Georg, Inneres (Eseler) ..... 146

Donner, Georg Raphael, Bildhauer, geb. 1693 in Eßlingen (Niederösterreich), gest. 1741 in Wien. In Wien, Salzburg und Preßburg tätig.

Flußgöttin Dobs (Wien) ..... 338

Eine der vier Götter und Göttinnen öster-reichischer Flüsse (Enns, Traun, March, Dobs), die das 1737—1739 errichtete Brunnenbecken auf dem Mehlmarkt (Neuer Markt) umgaben. In der Mitte die von Donner zuerst geschaffene Sitzfigur der Providentia. Originale im Barockmuseum, auf dem Neuen Markt Kopien. Breite der Figur 2,13 m.

St. Martin (Preßburg) ..... 337

Die Gruppe bildete mit lebensgroßen anbetenden Engeln (jetzt Budapest, National-museum) den plastischen Hauptschmuck des ehemaligen Hochaltars im Preßburger Dom. Der Martinus, jetzt in einer Ecke des südlichen Seitenschiffs, trägt ungarische Husarentracht. Höhe 2,75 m.

Dresden

Albertinum: Frierendes Mädchen (Barlach) 377

Festspielhaus in Hellerau (Lessenow) .... 362

Frauenkirche (Bähr) ..... 293

Gemäldegalerie:

Bildnis Graf Zech (Rayski) ..... 387

Männer, den Mond betrachtend (Fried- rich) ..... 380

Selbstbildnis (Graff) ..... 346

Walchenfelsen-Landschaft (Corinth) .. Zf. VIII

Kupferstichkabinett:

Kniender Apostel (Grünewald) ..... 268

Obernhaus (Semper) ..... 361

Palais im Großen Garten (Starke) ..... 324

Zwinger (Pöppelmann) ..... 311

Dreyer, Benedikt, Bildhauer in Lübeck, von 1510—1555 dort nachweisbar.

St. Michael (Lübeck) ..... 216

Der Heilige gehört zu den sieben Figuren, mit denen D. den 1513—1520 erneuerten Oberbau des Lettners in der Lübecker Ma-rienkirche schmückte. Früher bemalt und vergoldet, jetzt weiß gestrichen. Höhe ca. 1,24 m.

Dürer, Albrecht, Maler, Stecher und Holz- schnittzeichner, geb. 21. 5. 1471 in Nürn- berg, gest. daselbst 6. 4. 1528. Nach vier

Lehrjahren am Oberrhein 1494 Begrün- dung einer eigenen Werkstatt. Reisen nach Venedig 1494—95 und 1505—07, nach den Niederlanden 1520—21.

Allerheiligenbild (Wien) ..... 253

Für die Allerheiligenkapelle eines 1501 von Matthäus Landauer gestifteten Alters- heims gemalt. Rechts unten auf dem Bilde Dürers Selbstbildnis mit Inschrifttafel. 144:131 cm.

Allerheiligenbild-Entwurf (Chantilly) ... 252

Der Rahmen, dessen figürliche Teile das Weltgericht darstellen, ist — mit gotisieren- der Ornamentik — von Nürnberger Schnitzern ausgeführt worden und be- findet sich jetzt im Germanischen Museum. Größe der Zeichnung 39:26 cm.

Anbetung der Könige (Florenz) ..... 246

Das Bild wurde im Auftrag Kurfürst Friedrichs des Weisen für die Wittenberger Schloßkirche gemalt. 98:112 cm.

Antwerpen, Zeichnung (Wien) ..... 256

Am oberen Rand bezeichnet „Antorff 1520“. 21:28 cm.

Apokalypse, Holzschnitt ..... 245

Die Offenbarung Johannis erschien zuerst in 15 Blättern (39:28 cm) mit deutschem und lateinischem Text; die lateinische Aus- gabe von 1511 ist um ein Titelblatt ver- mehrt. Unser Blatt stellt Kap. 9, 13—21 dar: beim Klang der sechsten Posaune stürzen sich vier Würgeengel auf die Menschheit; ihnen folgt eine Schar Ver- ritterer, die die Sünder mit Feuer, Rauch und Schwefel vertilgen, die aus dem Lö- wenrachen ihrer Rosse bringen.

Apostelbilder (München) ..... 257

Die übliche Bezeichnung ist nicht ganz richtig, da Markus nicht zu den Aposteln gehört. Dürer hat ihn dargestellt, weil er sich auf eine Stelle seines Evangeliums beruft. Die (1627 entfernten) Unterschriften sind seit 1922 wieder mit den Bildern ver- einigt. Je 215:76 cm.

Bildnis eines Mannes (Madrid) ..... 255

Die Identifizierung des Porträts ist noch nicht gelungen. 50:36 cm.

Bildniszeichnung der Mutter (Berlin) ... 254

Die Zeichnung vom 19. März 1514 zeigt Barbara Dürer geb. Holper (geb. 1451) in der schweren Krankheit ihres letzten Lebens- jahres, der sie am 16. Mai 1514 erlag. Die Todesnachricht hat Dürer handschriftlich nachgetragen. 42:30 cm.

Bildniszeichnung Sturm (Chantilly) .... 256

Caspar Sturm begleitete Luther auf den Reichstag zu Worms. Über den Häusern: „Zu Ach (Machen) gemacht.“ 13:19 cm.

Bildnis einer Venezianerin (Wien) ..... 249

35:26 cm.

Madonna mit der Birne (Wien) ..... 248

49:37 cm.



- Madonna mit der Heuschrecke, Kupferstich 244  
Das Blatt ist einer der frühesten Stiche.  
24:19 cm.
- Marienleben, Holzschnitt ..... 250  
Die Folge des Marienlebens erschien 1511,  
die Blätter (30:21 cm) sind im Laufe des  
ersten Jahrzehnts entstanden.
- Rasenstück, Aquarell (Wien) ..... 247  
41:31 cm.
- Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich ..... 251  
25:19 cm.
- Selbstbildnis, Zeichnung (Erlangen) .... 242  
Das Selbstbildnis befindet sich auf der  
Rückseite einer Zeichnung der Flucht nach  
Ägypten. 20:21 cm.
- Selbstbildnis (Paris) ..... 243  
Die Blume, die Dürer in der Hand hält,  
bezieht sich als „Männertreu“ auf die  
Brautwerbung (er heiratete ein Jahr  
später) oder als „Elend“, wie sie damals  
hieß, auf die Trennung von der Heimat  
während der Wanderjahre. Neben der  
Jahreszahl die Inschrift „My sach die gat /  
Als es oben schat“. 56:44 cm.
- Trient, Aquarell (Bremen) ..... 2f. III  
Die Ansicht von Trient ist im 19. Jahrh. durch  
die Regulierung der Elbe verändert worden.  
1502/03 von Dürer beschriftet (Tfnt). Wohl  
auf der Rückreise von seinem ersten Italien-  
aufenthalt entstanden. 24:36 cm.

- Dürnstein  
Klosterkirche, Turm (Steindl u. Mung-  
genast) ..... 306

## E

- Elshaimer, Adam, Maler und Radierer,  
geb. 1578 in Frankfurt a. M., gest. 1610 in  
Rom, dort seit etwa 1600 tätig.  
Landschaft (Florenz) ..... 288  
25:19 cm.
- Elz  
Burg Elz, Außenansicht ..... 157  
Die eigentliche Burg besteht aus vier turm-  
artigen Wohnhäusern für die einzelnen  
Ganerbefamilien, meist erst aus dem 15.  
und 16. Jahrh.
- Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von,  
Architekt, geb. 1736 in Dresden, gest. 1800  
in Dessau. Seit 1757 meist in Dessau tätig.  
Schloß in Wörlitz ..... 352  
Für die Anlage von Wörlitz, deren Aus-  
gestaltung Erdmannsdorffs Gönner, den  
anhaltischen Fürsten Friedrich Franz, sein  
Leben lang beschäftigte, haben die Land-  
sitzigen des englischen Adels mit ihrer Verbindung  
von italischer oder gotischer Architektur und  
freier Natur das Vorbild ab-  
gegeben.

- Erfurt  
Barfüßerkirche, Inneres ..... 141  
Chor 1291—1316, im Anschluß daran  
unter Verwendung älterer Bauteile das  
Langhaus bis etwa 1360, Wölbung um  
1400.  
Dom: Kerkentträger ..... 93  
Die Figur ist laut Inschrift eine Stiftung  
des Wolfram und der Hilteburg. Möglicher-  
weise diente sie ursprünglich als Pult-  
träger. Höhe der Figur ohne den (etwas  
jüngeren) Untersatz 150 cm.  
Severikirche: Sarkophagrelief ..... 171  
Nach der Legende wurde zum Bischof von  
Ravenna der Wollweber Severus gewählt,  
auf dessen Haupt sich während der Wahl  
dreimal eine Taube niedergelassen hatte.  
Der Sarkophag ist auseinandergenommen  
und auf verschiedene Stellen der Kirche  
verteilt. Die Verufung ist auf einer der  
Schmalseiten dargestellt. 87:90 cm.
- Erhart, Gregor, Bildhauer aus Ulm, seit  
1494 in Augsburg tätig, gest. 1540/41.  
Hochaltar in Blaubeuren ..... 191  
Wandelaltar mit zwei Flügelpaaren. Rück-  
seiten der Flügel bemalt. Die Skulpturen  
vielleicht von Gregors Vater, dem Ulmer  
Bildhauer Michel Erhart, unter Mitarbeit  
seines Sohnes ausgeführt. Das Altarwerk  
ist niemals durch Übermalung geschädigt  
worden. Im Schrein zu Seiten der beiden  
Johannes der hl. Benedikt und die hl.  
Scholastika. Höhe der Madonna 180 cm.  
Schuzmantelmadonna (Frauenstein) .... 206  
Der Typus der Schuzmantelmadonna ist  
mit dem der Rosenkranzkönigin vereinigt.  
Der Kaiser zur Rechten der Muttergottes  
trägt die Züge Maximilians I. Höhe der  
Madonna 1,95 m.

- Erlangen  
Universitätsbibliothek: Selbstbildnis, Zeich-  
nung (Dürer) ..... 242
- Eseler d. A., Nikolaus, Baumeister aus  
Alzey. In Nördlingen, Schwäbisch-Hall,  
Dinkelsbühl und Mainz tätig, 1482 in  
Frankfurt gestorben.  
St. Georg in Dinkelsbühl ..... 146  
1448 Grundsteinlegung, 1469 Außenbau  
vollendet, Wölbung 1492—99. Seit des  
Vaters Weggang nach Mainz im Jahre  
1463 hatte Nikolaus Eseler d. J. die Bau-  
leitung.
- Essen  
Münsterschatz: Madonna ..... 90  
Die Figur trägt einen Überzug aus ver-  
goldetem Silberblech. Die Augen in Zellen-  
schmelz. Krone und Akrasse sind Zutaten  
des 12. Jahrh. Höhe 75 cm.
- Externsteine  
Kreuzabnahme ..... 89  
Die Höhlen der Externsteine, die wohl



schon einem heidnischen Kult gebient hatten, wurden um 1100 von Paderborner Benediktinern zu einer Heiliggrabanlage umgeformt. Das Relief befindet sich an der Außenwand des Hauptraumes, der 1115 geweihten Heiligkreuzkapelle. Im Sockelfreien das erste Menschenpaar; rechts vom Kreuz ein zur Palmettenform stilisierter Baum, der sich unter der Last des Nikodemus gebogen hat. Figuren lebensgr.

## F

- Feuerbach, Anselm, Maler, geb. 1829 in Speyer, gest. 1880 in Venedig. In Rom, Wien und Venedig tätig.  
Iphigenie (Darmstadt) ..... 394  
In Rom gemalt. 249:174 cm.
- Fischer, Johann Michael, Baumeister, geb. um 1691 in Burglengenfeld (Oberpfalz), gest. 1766 in München, dort seit 1723 ansässig.  
Klosterkirche in Rott am Inn ..... 299  
1759 Bauvertrag, 1760 Böschung. Stufkierung bis 1763. Die Gemälde 1761–63 von Matthäus Günther, Choraläre 1760 bis 1762 von Ignaz Günther; die übrigen Altäre 1763–65 von Josef Götsch.  
Klosterkirche in Ziefalten ..... 297  
1741 übernimmt Fischer die Bauleitung des 1739 begonnenen Neubaus. 1745–47 Einwölbung. 1750–54 Westbau und Fassade. Fresken 1747–49 von Josef Spiegler. Stufkierung durch J. M. Reichsmayr 1758 vollendet.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard, Baumeister, geb. 1656 in Graz, gest. 1723 in Wien. Vorwiegend in Salzburg und Wien tätig.  
Hofbibliothek in Wien, Äußeres ..... 312  
1722 begonnen, 1726 von Fischers Sohn Joseph Emanuel vollendet. Die rechtwinklig anstoßenden Flügelbauten sind erst 1767 auf die jetzige Höhe gebracht.  
—, Inneres ..... 328  
Das Kuppelfresko des Ovalraumes 1730 von Daniel Gran (s. Abb. 343).  
Karlskirche in Wien, Äußeres ..... 292  
1716 begonnen, nach Fischers Tod von seinem Sohn vollendet (1737).  
—, Inneres ..... 294  
Nach Fischers Tod in kühleren Formen vollendet. Kuppelfresko 1725 von Rottmayr.  
Palais Trautson in Wien ..... 314
- Florenz  
—, Offizien: Anbetung (Dürer) ..... 246  
Landschaft (Elsheimer) ..... 288
- Frank (Meister Frank), Maler, tätig in Hamburg im ersten Drittel des 15. Jahrh.

- Geburt Christi (Hamburg) ..... 226  
Das Bild ist Teil eines großen Altares, den die Englandsfahrergesellschaft für die Hamburger Johannisikirche 1424 bei Meister Frank in Auftrag gab. 99:89 cm.  
Frankfurt a. M.  
Liebfrauenkirche: Anbetung der Könige ... 178  
Die Südseite der in verschiedenen Bau-perioden entstandenen Kirche dient als Schauffassade.  
Städelsches Kunstinstitut:  
Paradiesgärtlein ..... 225  
Wohl von einem mittelhessischen Meister. 26:33 cm.  
Ungleiches Paar (Reißl) ..... 398
- Frauenstein  
Wallfahrtskirche: Schutzmantelmadonna (Erhart) ..... 206
- Freiburg i. S.  
Dom, Goldene Pforte ..... 99  
Das Portal, das die Verbindung von Kirche und Kreuzgang bildete (die Umrahmung ist neu), hat seinen Namen von der ehem. Vergoldung einzelner Teile. Am Gewände meist alttestamentliche Figuren; im Tympanon und an der inneren Archivolte Marienszenen, an den übrigen Archivolten Figuren des jüngsten Gerichts: Zusammenziehung mehrerer Portalprogramme!  
—, Tulpenkanzel (Meister H. W.) ..... 210
- Freiburg i. Br.  
Münster, Außenansicht ..... 134  
Dem 1185 in spätromanischen Formen begonnenen, im Langhaus gotisch fortgesetzten Neubau wurde etwa 1270–1300 ein quadratischer Turm vorgelegt, der bis zum Uhrgeschoß gedieh. Ungefähr ein Jahrzehnt später hat ein genialer Meister die achteckigen Obergeschosse begonnen, den Gegensatz zur Formsprache seines Vorgängers zu großartiger Steigerung und Auflösung der festen Masse des Unterbaus ausnuzend. Der durchbrochene Turmhelm (gegen 1350 voll.) hat vielen ähnlichen Werken in Süddeutschland als Vorbild gedient.  
—: Heiliges Grab ..... 170  
Gipsnachbildung der ursprünglichen Anordnung, Münstermuseum. Der Sarkophag noch in der Hl. Grabkapelle im Ostjoch des südl. Seitenschiffs, die Figuren heute im Münstermuseum. Einige kleinere Engelfiguren sind verloren. Spätere Zeiten haben statt der Reihung einzelner Statuen die Handlung der Grablegung gegeben. Christusfigur lebensgroß.
- Freising  
Madonna vom Hochaltar des Domes (Raschauer) ..... 182
- Friedrich, Caspar David, Maler, geb. 1774 in Greifswald, gest. 1840 in Dresden. Meist in Dresden tätig.



- Die gescheiterte „*Hoffnung*“ (Hamburg) 381  
 Beim Eisgang der Elbe von 1821 gemalt.  
 Im Vordergrund Teile des gescheiterten  
 Schiffes. Sein Name macht das Bild zur  
 Allegorie. 98:128 cm.
- Hafen von Greifswald (Hamburg) ..... 382  
 1931 im Münchener Glaspalast verbrannt;  
 94:74 cm.
- Männer, den Mond betrachtend (Dresden) 380  
 35:44 cm.
- Frueauf, Rueland d. A., Maler, geb. 1440/50  
 in oder bei Passau, gest. daselbst 1507. In  
 Salzburg und Passau tätig.
- Christus am Ölberg (Wien) ..... 236  
 Innentafel eines doppelseitig bemalten  
 Altarflügels. Drei weitere Flügel ebenfalls  
 im Wiener Museum. Wahrscheinlich von  
 einem Salzburger Altar. 209:134 cm.
- Fulda  
 Dom, Äußeres (Dienzenhofer) ..... 304

### G

- Gärtner, Friedrich von, Baumeister, geb.  
 1792 in Koblenz, gest. 1847 in München.  
 Seit 1820 meist in München tätig.
- Befreiungshalle bei Kelheim ..... 355  
 Pläne seit 1837, begonnen 1842, nach  
 Gärtners Tod durch Klenze vollendet. Am  
 50-jährigen Gedenktag der Schlacht bei  
 Leipzig geweiht.
- Gaiger, Gerhard, Architekt, geb. 1896 in  
 Stettin. In Köln und Magdeburg tätig.
- Wohnbauten in Magdeburg ..... 366
- Genf  
 Museum: Christus auf dem See Genezareth (Wig) ..... 230
- Genz, Heinrich, Architekt, geb. 1766 in  
 Breslau, gest. 1811 in Berlin. In Berlin  
 und Weimar tätig.
- Zedernzimmer im Schloß zu Weimar .... 357  
 Das 1651 erbaute Schloß wurde 1774 durch  
 Brand schwer geschädigt. Die Wiederherstellung und Neugestaltung, die Goethe  
 leitete, dauerte bis 1803.
- Gerlach, Philipp, Baumeister, geb. 1679 in  
 Spandau, gest. 1748 in Berlin. In Berlin  
 und Potsdam tätig.
- Turm der Parochialkirche in Berlin ..... 307  
 Die Kirche ist nach einem Entwurf Meh-  
 rings 1695—1703 in der Form eines  
 griechischen Kreuzes aufgeführt. Der über  
 der Kuppel geplante Turm wurde seit 1713  
 vor der Westfront errichtet; er nahm das  
 für den (abgetragenen) Münsturm des  
 Schlosses in Holland erworbene Glocken-  
 spiel auf.

- Gernrode  
 Stiftskirche St. Cyriakus ..... 66, 67  
 Von Gero, 938—965 Markgraf der Ost-  
 mark, 961 als Frauenstift gegründet. Un-  
 regelmächtigkeiten in der Verbindung von  
 Chor und Langhaus lassen auf eine Bau-  
 pause nach seinem Tode schließen. Das  
 Westwerk mit der Abtissinnenempore im  
 Obergeschloß wurde kurz vor 1150 in einen  
 Westchor mit Apsis verwandelt, für die  
 Nonnen wurden Emporen in die Quer-  
 schiffsfügel eingebaut.
- Gilly, Friedrich, Architekt, geb. 1772 in Alt-  
 damm bei Stettin, gest. 1800 in Karlsbad.  
 Meist in Berlin tätig.
- Entwurf zum Denkmal Friedrichs d. Gr. 354  
 Der Tempel sollte eine Statue Friedrichs  
 d. Gr. als Jupiter aufnehmen. Die zehnte  
 Wiederkehr seines Todestages veranlaßte  
 die Berliner Akademie zu einem Preis-  
 ausschreiben, an dem sich u. a. auch Lang-  
 hans und Gens beteiligten.
- Graff, Anton, Maler, geb. 1736 in Winter-  
 thur, gest. 1813 in Dresden, dort seit 1766  
 tätig.
- Selbstbildnis (Dresden) ..... 346  
 168:105 cm.
- Gran, Daniel, Maler, geb. 1694 in Wien,  
 gest. 1757 in St. Pölten. Hauptsächlich in  
 Wien tätig.
- Deckengemälde der Hofbibliothek, Wien .. 343  
 Das Gemälde, das die Gründer und  
 Förderer der Bibliothek, vor allem Kaiser  
 Karl VI. (1711—40), verherrlicht, schmückt  
 die Kuppel über dem ovalen Mittelraum  
 des Prunksaals (s. Abb. 328).
- Grottenburg  
 Denkmal Hermanns des Cheruskers  
 (Bandel) ..... 371
- Grund, Norbert, Maler, geb. 1717 in Prag,  
 gest. daselbst 1767.
- Spanischer Hafen (Prag) ..... 345  
 21:28 cm.
- Grünwald, eigentlich Mathias Gothart-  
 Nithart (der Name „Grünwald“ stammt  
 aus J. Sandrarts Teutscher Akademie von  
 1675), Maler, geb. 1475/80 in Würzburg,  
 gest. 27./28. August 1528 in Halle a. S.  
 1504—19 in Seligenstadt a. Main an-  
 säßig, 1508—26 Hofmaler der Erzbischöfe  
 von Mainz, 1527—28 auch als „Wasser-  
 kunstmacher“ in Frankfurt a. M., Magde-  
 burg und Halle tätig.
- Erasmus und Mauritius (München) .... 267  
 Der hl. Erasmus trägt die Züge des  
 Mainzer Erzbischofs Albrecht von Bran-  
 denburg. Für das alte Gotteshaus der  
 Dominikaner in Halle gemalt, das Albrecht  
 seit 1518 als Stiftskirche („Dom“) ein-  
 richtete und 1523 weihte. Erasmus und  
 Mauritius waren die Kirchenpatrone.  
 226:176 cm.



## Ifenheimer Altar (Kolmar):

Antonius und Paulus .....	266
Auferstehung .....	265
Christus am Kreuz .....	263
Maria und Johannes .....	262
Verkündigung .....	264

Der Altar ist eine Stiftung des Klostersvorstehers Guido Guersi, vielleicht durch den Generalpräzeptor des Ordens vermittelt, der Vorsteher eines bei Hanau liegenden Antoniterklosters war. Bei geschlossenen Flügeln sieht man die Kreuzigung zwischen St. Antonius und St. Sebastian, bei einmal geöffneten die Menschwerdung Christi (nach den Visionen der hl. Brigitta) zwischen Verkündigung und Auferstehung. Neben den (älteren) Skulpturen des Schreins (Abb. 207) erscheinen Szenen aus dem Leben des hl. Antonius. Höhe der Flügel 269 cm.

Zeichnung eines Apostels (Dresden) ..... 268

Der kniende Apostel ist eine Vorstudie zu der verlorenen Verkündigung Christi von 1512/13, ehemals in der Frankfurter Domkathedrale. 15:24 cm.

Zeichnung eines Engelkopfes (Berlin) ... 268  
28:20 cm.

Zeichnung des hl. Joseph (Wien) ..... 269  
Der hl. Joseph gehört zu einer Flucht nach Ägypten. 37:30 cm.

## Grüßau

Klosterkirche Mariengnade, Fassade ..... 305  
Der unbekannte Meister zeigt sich hier von Prandtauer (Fassade von Welf) abhängig.

Guggenbichler, Meinrad, Bildhauer, geb. 1649 in Einsiedeln (Schweiz), gest. 1723 in Mondsee (Salzkammergut). In Mondsee ansässig.

Altarengel (Rattenberg) ..... 332  
Setzt an einem Seitenaltar. Erst kürzlich als einer der großen Engel erkannt, die G. 1701/04 für den Hochaltar arbeitete.

Madonna (Berlin) ..... 333  
Vielleicht eine Vorstufe der trauernden Maria an Guggenbichlers Altar von 1706 in St. Wolfgang. Höhe 177 cm.

Günther, Ignaz, Bildhauer, geb. 1725 in Altmannstein (Oberpfalz), gest. 1775 in München, dort seit 1754 ansässig.

Verkündigung (Weyarn) ..... 340  
Die Gruppe steht an einem Chorpfeiler der fast ein Jahrhundert älteren Kirche als Gegenstück zu einer ebenfalls von Günther geschaffenen Pietà. Lebensgroß.

## Gurf

Dom: Wandmalereien ..... 122  
Die Ostwand der um 1200 errichteten, zweischifigen West- (Bischofs-) Empore gibt beiderseits einer Apsis durch eine dreifache Arkadenstellung den Blick ins Hauptschiff frei. Darüber als Wandgemälde der

„Thron Salomonis“: die Madonna auf dem Thron zwischen den Personifikationen ihrer 8 Tugenden, auf den Treppentufen Löwen als Symbole der Apostel. An der Wölbung die Geschichte des ersten Menschenpaares im Paradies. Die Kapelle wurde um 1220 ausgemalt, um 1260 nach einem Brand restauriert.

## H

### Halberstadt

Dom: Triumphkreuz ..... 111

Am Fuße des Kreuzes, das von zwei Engeln gehalten wird, kniet Adam. Unter den Baldachinen des Querbalkens zehn Apostel. Höhe der Figuren 2,20 m. (Das Triumphkreuz befindet sich nicht, wie verkehrtlich unter der Abbildung angegeben, in der Liebfrauenkirche.)

Liebfrauenkirche: Chorsrankenreliefs .. 94, 96

Die Chorsranken zeigen gegen die Quersäulen Bogenreihen, unter denen auf der Südseite die Madonna, auf der Nordseite Christus zwischen sechs Aposteln dargestellt sind. Andreas (Abb. 94) sitzt zur Linken Christi. Arkade 1,25:1,00 m.

### Halle

Provinzialmuseum:

Grabrelief (Hornhausen) ..... 59

### Hamburg

Kunsthalle:

Bildnis der Eltern (Runge) ..... 378

Bildnis Gräfin Treuberg (Leibl) .. Tf. VII

Die gescheiterte „Hoffnung“ (Friedrich) 381

Geburt Christi (Franke) ..... 226

Hafen von Greifswald (Friedrich) ..... 382

Meran im Schnee (Masmann) ..... 388

Ruhe auf der Flucht (Meister Vertram) Tf. II

Ruhe auf der Flucht (Runge) ..... 379

Selbstbildnis (Runge) ..... Tf. VI

Sterngucker (Spitzweg) ..... 384

Volkschule (Schumacher) ..... 363  
Heckel, Erich, Maler und Graphiker, geb. 1883 in Döbeln (Sachsen). In Dresden und Berlin tätig.  
Förderlandchaft ..... 406  
Im Besitz des Künstlers. 83:96 cm.

### Heiligenberg

Schloß, Rittersaal ..... 153

Das Fürstenbergische Schloß wurde 1569 bis 1594 erbaut: ein gestrecktes Rechteck, dessen eine Schmalseite ein Torbau einnimmt.

### Hellerau

Festspielhaus (Lessenow) ..... 362

### Hersfeld

Klosterkirche, Querschiff und Chor ..... 72



- Der Neubau begann nach einem Brande von 1037; die Krypta wurde 1040 geweiht; die Vollendung zog sich bis weit ins 12. Jahrhundert hinein. Seit dem Siebenjährigen Kriege ist die Kirche Ruine.
- Hildebrand, Adolf von, Bildhauer, geb. 1847 in Marburg, gest. 1921 in München. Seit 1892 in München tätig.
- Stehender Jüngling (Berlin) ..... 372
- Höhe 1.75 m.
- Hildebrandt, Johann Lucas von, Baumeister, geb. 1668 in Genua, gest. 1745 in Wien. Seit 1696 hauptsächlich in Wien tätig.
- Oberes Belvedere in Wien, Äußeres .... 313
- , Festsaal ..... 326
- Sommerpalais des Prinzen Eugen. Der Garten fällt von der Schloßfront zu dem 1714 von H. erbauten Unteren Belvedere hin ab. Dies wie die Anlage im Großen entspricht französischen Baugewohnheiten, die H. einem neuen Gestaltungsprinzip einzuordnen wußte. Der Festsaal nimmt die beiden oberen Geschosse im Mittelrisalit der Gartenseite ein.
- Palais Daun-Rinsky in Wien, Treppe .... 321
- Piaristenkirche in Wien ..... 295
- Grundsteinlegung 1698, Ausführung 1715 bis 1721 wahrscheinlich nach H.'s Plänen von 1698 durch seinen Polier Jänkel, Vollendung und Ausstattung um 1750; das Deckenfresko ist ein Frühwerk von Maulpersch.
- Hildesheim
- Dom: Bronzetür ..... 87, 88
- Nach Inschrift 1015 von Bischof Bernward an der „Fassade“ von St. Michael angebracht, 1033 in den Dom überführt. Von den im ganzen gegossenen Türflügeln (je 4,72 : 1,15 m) erzählt der linke die Geschichte des Sündenfalls von der Erschaffung Adams bis zum Brudermord, der rechte die der Erlösung von der Verkündigung bis zur Auferstehung.
- St. Michael, Inneres ..... 68, 70
- Erbaut durch den hl. Bischof Bernward (993—1022) wahrscheinlich seit 1001, Schlussweihe 1033. Nach schwerem Brandschaden Neubau fast des ganzen Mittelschiffes, 1186 geweiht. Westapsis und Kreuzgang 1. Hälfte 13. Jahrh. Im 17. Jahrh. werden Ostchor, beide Querflügel und die süd. Querschiffe abgetragen, im 19. und 20. Jahrh. in Nachahmung der bestehenden Teile wiedererrichtet. Wölbung des Westchores 1747 ausgebrochen. Das Mittelschiff trägt die einzige bemalte Holzdecke, die in Kirchen des hohen Mittelalters erhalten ist; wohl Mitte 13. Jahrh.
- Wedekind'sches Haus ..... 163
- Hodler, Ferdinand, Maler, geb. 1853 in Bern, gest. 1918 in Genf, dort seit 1871 tätig.
- Auszug der Studenten (Zena) ..... 404
- Fresko, zur Hundertjahrfeier der Befreiungskriege gemalt. (Mit Genehmigung von Rascher & Cie., Zürich.)
- Holbein d. A., Hans, Maler, geb. um 1465 in Augsburg, gest. 1524 in Isenheim. Bis 1516 in Augsburg, seitdem in Isenheim ansässig. Auch in Ulm und Frankfurt tätig. Zeichnung der Söhne (Berlin) ..... 282
- Der Kopf des Hans (rechts) ist überarbeitet. 1513/14 siedelten die Brüder nach Basel über, wo Ambrosius 1517 Meister wurde, aber 1518 aus den Akten verschwindet. 10:15 cm.
- Holbein d. J., Hans, Maler und Holzschnittzeichner, geb. um die Wende 1497/98 in Augsburg, gest. 1543 in London, Sohn und Schüler Hans Holbeins d. A. In Basel und London ansässig.
- Bildnis des Herzogs von Norfolk (Windsor) 286
- Thomas Howard, Herzog v. Norfolk (1477 bis 1554), Onkel Heinrichs VIII., seit 1540 der mächtigste Mann am englischen Hofe. 76:56 cm.
- Bildnis der Jane Seymour (Wien) ..... 287
- Jane Seymour (1503—37), Heinrichs VIII. dritte Gattin, starb, kurz nachdem sie ihm seinen einzigen Sohn, den späteren Eduard VI., geboren hatte. 65:48 cm.
- Familienbild (Basel) ..... 284
- Holbein heiratete 1520 die Witwe Elisabeth des Ulrich Schmid, die vermutlich älter war als er; sie starb 1549. H. hat Frau und Kindern kaum nahe gestanden; während seines langjährigen Aufenthalts in London ließ er sie in Basel zurück. 79:65 cm.
- Madonna (Darmstadt) ..... 285
- Der Rufm, das Original zu sein, ist dem Darmstädter Bilde lange von einer Kopie des 17. Jahrh. in der Dresdener Galerie streitig gemacht worden. Bürgermeister Meyer, der in dem protestantisch werdenden Basel altgläubig blieb, wollte sich und seine Familie in den Schutz der Madonna stellen; das alte Motiv der Schutzmantelmadonna gibt dem Ausdruck. 144:101 cm.
- Zeichnungen (Windsor) ..... 283
- Thomas Morus (geb. um 1480), berühmt durch seine Schrift über den Idealstaat, den er Utopia nannte, war Holbeins erster Gönner in England. Er wurde 1529 Lordkanzler, 1535 hingerichtet. Die Zeichnungen sind Studien zu einem verlorenen Familienbild. Je 38:28 cm.
- Holl, Elias, Baumeister, geb. 1573 in Augsburg, gest. daselbst 1646, Stadtbaumeister 1602—1635. Reise nach Venedig 1600—1601.
- Rathaus in Augsburg ..... 159
- 1615 Grundsteinlegung; 1617 wurde der



Dachstuhl aufgesetzt, 1620 fand die erste Ratssitzung statt. Drei Modelle und fünf Risse Holls bewahrt das Maximiliansmuseum in Augsburg. Sie zeigen die allmähliche Durchdringung italienischer Formen mit deutschen Baugedanken.

Zeughaus in Augsburg ..... 161  
Die Gliederung des Untergeschosses setzte sich auf der ehem. Hofmauer fort, deren Tor dem Hauptportal entsprach. Zwei Fassadenrisse Holls erhalten.

Hornhausen  
Grabrelief (Halle) ..... 59  
78:66 cm.

Huber, Wolf, Maler und Holzschnittzeichner, geb. um 1490 vielleicht in Feldkirch, gest. 1553 in Passau, dort seit 1515 nachweisbar. Hofmaler des Bischofs.

Bildnis des Jacob Ziegler (Wien) ..... 280  
Jacob Ziegler (1470—1549), Theologe und Humanist, verbrachte seine letzten Lebensjahre seit 1544 am Passauer Bischofshofe. Die Jahreszahl 1537 auf der Inschrifttafel ist spätere Zutat. 58:44 cm.

Kreuzgruppe, Holzschnitt ..... 279  
Originalgröße.

Hueber (Hieber), Hans, Baumeister aus Augsburg, gest. 1521 in Regensburg. Einziges bekanntes Werk:

Kirchenmodell (Regensburg) ..... 150  
Die Kirche „Zur schönen Maria“ wurde an Stelle einer bei der Judenvertreibung 1519 niedergerissenen Synagoge als Wallfahrtskirche für ein wunderbares Marienbild geplant. In der Konkurrenz für den Bau siegte Hueber. Nach seinem Tode wurde die Kirche als einfacher Saalbau ausgeführt und 1540 geweiht, 1542 den Protestanten überwiesen. Der Ausbau der Türme zog sich durch das ganze 16. Jahrh. hin. Höhe des Modells: 1,83 m.

### I

Innsbruck  
Hofkirche: Theoderich v. Bern (Wischer) .. 205

### J

Jakob von Landshut, Werkmeister am Straßburger Münster von 1495 bis 1509. Laurentiusportal d. Straßburger Münsters 149 Die Lorenzkapelle wurde vor der Fassade des nördl. Querschiffs 1495—1505 errichtet. Die in der französischen Revolution zerstörte Giebelgruppe ersetzt; die Figuren

zu beiden des Portals von Hans v. Machen: links Anbetung der Könige, rechts männliche Heilige.

Jena  
Universität: Auszug d. Studenten (Hodler) 404

### K

Kanoldt, Alexander, Maler und Lithograph, geb. 1881 in Karlsruhe, in München, Breslau und Berlin tätig. Direktor der Berliner Kunstschule.  
Rauhreif, Steindruck ..... 408  
35:27 cm.

Karlsruhe  
Kunsthalle: Bildnis (Thoma) ..... 400  
Markgräfliches Palais (Weinbrenner) ... 358

Kaschauer, Jakob, Leiter einer Maler- und Schnitzwerkstatt in Wien, seit 1429 dort nachweisbar, gest. vor 1463.  
Freisinger Madonna (München) ..... 182  
Die Madonna stammt vom ehem. Hochaltar des Freisinger Doms. Krone ergänzt, Höhe 1,73 m. Der Altar wurde von Bischof Nicodemus della Scala (1421—23) bei K. bestellt und 1443 geweiht. 1620 mußte er einem Barockaltar mit Rubens' Gemälde des Apokalyptischen Weibes weichen. Die Figuren wurden zerstreut, sind aber jetzt bis auf den hl. Sigismund (Stuttgart) im Bayer. Nat.-Mus., München, wieder vereinigt. Die gemalten Tafeln sind verloren.

Kerfmark  
Wolfgangskirche, Christophorus ..... 185  
Höhe des gesamten Altars 13,20 m, der einzelnen Schreinfiguren (St. Petrus, Wolfgang, Christophorus) ca. 2 m. Auf den Flügeln geschnitzte Reliefs aus dem Marienleben. Die Wallfahrtskirche und ihr Altar wurden wohl in Konkurrenz mit St. Wolfgang im Salzkammergut erbaut. Schon Stifter hat den Altar gewürdigt, im „Nachsommer“ nennt er den Ort Kerberg.

Kelheim  
Befreiungshalle (Gärtner und Alenze) ... 355  
Kersting, Friedrich Georg, Maler, geb. 1785 in Güstrow, gest. 1847 in Meissen. In Kopenhagen ausgebildet, in Dresden tätig. C. D. Friedrich im Atelier (Berlin) ..... 383  
51:40 cm.

Klausenburg, Martin und Georg von, Bronzegießer aus Siebenbürgen, im letzten Drittel des 14. Jahrh. tätig.  
Denkmal des hl. Georg (Prag) ..... 174  
Die Gruppe (Höhe 1,21 m) wurde 1562 arg beschädigt, doch sprechen weder Stil noch urkundliche Zeugnisse für einen völligen Neuguß. Noch vor der Jahrhundertwende haben die Brüder eine lebensgroße



- Reiterstatue des ungarischen Königs Ladislaus für Großwardein geschaffen; ihr Bild ist in einer Miniatur erhalten.
- Klenze, Leo von, Architekt, geb. 1784 in Bodenem bei Hildesheim, gest. 1864 in München. Dort seit 1816 im Dienste Ludwigs I.  
Befreiungshalle bei Kelheim ..... 355  
R. hat Gärtners Werk nach dessen Tode vollendet.
- Klinger, Max, Bildhauer, Maler und Raderer, geb. 1857 in Leipzig, gest. 1920 in Großjena bei Naumburg. In Paris und Rom ausgebildet, seit 1893 meist in Leipzig tätig.  
Niefschebüste (Weimar) ..... 375  
Höhe 53 cm.
- Klosterneuburg  
Stiftskirche: Krönung Mariae ..... 222  
Der Altar in der Leopoldskapelle der Stiftskirche ist aus 51 Emailletafeln zusammengesetzt, die — größtenteils — Meister Nicolaus v. Verdun 1188 als Kanzelverkleidung schuf. Auf der Rückseite vier Gemälde, zu den frühesten deutschen Tafelbildern gehörend. 108:121 cm.
- Knechtsteden  
Klosterkirche, Inneres ..... 69  
Die überkuppelten Ostteile 1138 begonnen, die Kreuzgratgewölbe des ursprünglich auf Flachdecke angelegten Langhauses etwa 40 Jahre später.
- Knobelsdorff, Georg Benzeslaus von, Baumeister und Maler, geb. 1699 in Kufel bei Croßen, gest. 1753 in Berlin. Seit 1735 Baumeister Friedrichs d. Gr.  
„Neues Schloß“ in Charlottenburg ..... 318  
Dem um 1700 erbauten Schloß ließ Friedrich d. Gr. einen Ostflügel anfügen, das „Neue Schloß“. Eine Zeichnung erweist die (das Dach des Mittelrisalits verdeckende) Attika als Zutat des 19. Jahrh.  
—, Goldene Galerie ..... 330  
Der Festsaal des „Neuen Schlosses“. Von Friedrich d. Gr. in seiner Gedenkrede auf Knobelsdorff besonders gerühmt, doch dürfte an der Dekoration Joh. Aug. Nahl wesentlichen Anteil haben.  
Schloß Sanssouci, Äußeres ..... 319  
Die ersten Entwürfe gehen auf Friedrich d. Gr. zurück. Knobelsdorffs Wunsch, dem Schloß ein Sockelgeschoß zu geben, um ihm die Herrschaft über die ansteigenden Terrassen zu sichern, führte (neben anderen Differenzen) 1746 zu seiner Absetzung als Bauleiter durch den König, der an der bequemen Zugänglichkeit der Räume festhielt.  
—, Marmorsaal ..... 329  
In der Gedenkrede als Werk Knobelsdorffs besonders genannt und als freie Nachbildung des Pantheons bezeichnet.
- Stadtschloß in Potsdam ..... 317  
Knobelsdorff hat die Hofflügel des alten Baues erhöht und mit dem Lustgartenflügel durch einheitliche Gliederung zusammengefaßt.
- Koblenz  
Bildergalerie: Göttermahl (Zick) ..... 344
- Kockoschka, Oskar, Maler, Graphiker und Dichter, geb. 1886 in Pöchlarn a. D., in Dresden und Wien tätig.  
Börse von Bordeaux (Berlin) ..... 405  
80:115 cm.
- Kolbe, Georg, Bildhauer, geb. 1877 in Waldheim (Sachsen). Seit 1903 in Berlin tätig.  
Bildnisbüste (Dresden) ..... 374  
Lebensgroß.
- Kolmar  
Museum: Eisenheimer Altar  
Antonius (Mik. v. Hagenau) ..... 207  
Antonius und Paulus (Grünewald) .. 266  
Auferstehung (Grünewald) ..... 265  
Christus am Kreuz (Grünewald) .... 263  
Maria und Johannes (Grünewald) ... 262  
Verkündigung (Grünewald) ..... 264  
St. Martin:  
Madonna im Rosenhag (Schöngauer) . 233
- Köln  
Dom, Choranfsicht ..... 132  
—, Chorinneres ..... 131  
Grundsteinlegung 1248, Chorweihe 1322. Vorbild die Kathedrale von Amiens. Die Obergeschosse des Hochchores werden kaum vor 1300 entstanden sein.  
—, —: Apostelfiguren ..... 169  
An den Hauptdiensten der inneren Chorpfeiler 14 überlebensgroße Figuren: Christus, Maria und die 12 Apostel. Wahrscheinlich kurz vor der Chorweihe geschaffen. Auf den Walddächern musizierende Engel.  
—, Langhaus ..... 137  
Im Gegensatz zum Vorbilde in Amiens fünfschiffig angelegt, was ungünstig wirkende Verschiebungen der streng errechneten Proportionen zur Folge hatte. Wesentlich nur die nördl. Seitenschiffe aus dem Mittelalter, das seine Kraft am Turmbau verbrauchte, bis auch dieser 1450 eingestellt wurde. Die Vervollendung ist das Ergebnis der Liebe der Romantik zur altdeutschen Kunst, verwirklicht freilich an dem stärksten Zeugnis französischen Einflusses auf deutschem Boden. 1814 und 1816 fand man die alten Fassadenrisse; 1842 Grundsteinlegung, 1880 Vervollendung der Türme.  
Domschatz: Dreikönigschrein ..... 97  
Begonnen vor 1206 zur Aufnahme der Leiber der hl. drei Könige, die 1162 aus dem zerstörten Mailand nach Köln gebracht wurden; um 1230 vollendet. Das Werk



bezeichnet den Höhepunkt mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Mit seinem Obergeschoß ahmt es die Form einer Basilika nach; an den „Seitenschiffen“ Propheten unter Kleeblattarkaden, am „Lichtgaben“ Apostel unter Rundbogen; auf der vorderen Schmalseite Anbetung der hl. drei Könige, denen sich Otto IV. anschließt. Das Werk wurde 1794 auf der Flucht vor den französischen Revolutionsarmeen auseinandergenommen und hat dabei eine Anzahl Figuren eingebüßt. jetzige Länge des Schreins 1,80 m; Höhe 1,70 m, Höhe der Eingelsfiguren ca. 30 cm.

St. Gereon, Inneres ..... 63  
Die Nischen des Untergeschosses von einem Zentralbau („Dekagon“) wahrscheinlich des 6. Jahrh. Ihm wurde im 11. und 12. Jahrh. ein langgestreckter Ostchor angefügt. Der Umbau des Hauptraumes begann 1219, 1227 wurde das Gewölbe geschlossen.

St. Maria im Kapitol, Inneres ..... 73  
Der Zusatz „im Kapitol“ ist erst seit den Romfahrten des kölnischen Erzbischofs und Kanzlers Barbarossa, Rainald v. Dassel, aufgetaucht. Die Baumanlage ist durch die Weihe von 1065 datiert. Die Zeit der Wölbung von Chor und Querschiff ist unbestimmt, die frühgotische des Mittelschiffs wurde 1240 vollendet.

St. Martin, Äußeres ..... 80  
Neubau nach Brand von 1185, Chor 1207 vollendet. Das Langhaus benutzt ältere Bauteile; gewölbt 1230/40. Der (erneuerte) Spitzhelm des Turms entstammt dem 15. Jahrh.

Wallraf-Richartz-Museum:  
Madonna (Lochner) ..... 232

Rönnigsutter  
Klosterkirche, Kreuzgang ..... 82  
Von dem — aus dem nahen Süpplin(ge)-burg stammenden — Kaiser Lothar 1135 als Grabstätte für sich und seine Verwandten gegründet. Die reiche Ornamentik an Chor und Kreuzgang offenbar durch Oberitaliener vermittelt.

Ronrad von Soest, westfälischer Maler, zu Beginn des 15. Jahrh. tätig.  
Kreuzigungsaltar (Niederwülbungen) ... 224  
Auf der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel Darstellungen des Lebens und Leidens Christi. Auf den Rückseiten der Flügel einzelne Heilige. Mitteltafel 192: 308 cm.

Krafft, Adam, Bildhauer, geb. 1455/60 in Nürnberg, gest. um die Wende 1508/09 in Schwabach. In Nürnberg tätig.  
Relief an der Nürnberger Stadtwage .... 202  
Das Relief (Breite ca. 1½ m) trägt die Inschriften: „Anno 1497“ und „Dir als (= ebenso wie) einem andern“.

Krakau  
Dom: Grabplatte Kasimirs IV. (Stoß) . 195  
Marienkirche, Hochaltar (Stoß) ..... 193, 194

Krebs, Konrad, Baumeister, geb. 1492 wahrscheinlich in Büdingen (Hessen), gest. 1540 in Torgau.  
Schloß Hartenfels in Torgau ..... 158  
Sicher war ein Vierflügelbau um einen quadratischen Hof geplant, die Mitten der Flügel betont; der Treppenturm hätte dem Eingang gegenüber gelegen. Nur Ost- und Nordflügel ausgeführt, an den anderen Seiten unregelmäßige ältere Bauten. Im Ostflügel wird fast das ganze Geschoß über der Außengalerie von einem großen Saal eingenommen. Die Mauerflächen trugen architektonische Malereien, die Wände des Inneren Gemälde von Cranach und seinen Schülern.

Kremsmünster  
Stiftskirche: Tassilo-Kelch ..... 61  
Von Tassilo dem neugegründeten Kloster Kremsmünster geschenkt. Kupfer, vergoldet und nielliert. Höhe 27 cm.

Krüger, Franz, Maler und Lithograph, geb. 1797 in Groß-Wadegast bei Rößen, gest. 1857 in Berlin, dort seit 1812 tätig.  
Ausritt des Prinzen Wilhelm (Berlin) .. 386  
31:24 cm.

Krumper, Hans, Bildhauer und Baumeister, geb. um 1570 in Weilheim, gest. 1634 in München. In München tätig.  
Patrona Bavariae (München) ..... 220  
Überlebensgroße Bronzefigur an der Münchener Residenz-Tafel.

Kulmbach, Hans Suesß von, Maler, geb. um 1480 wahrscheinlich in Kulmbach, gest. 1522 in Nürnberg, Schüler Dürers.  
Bildnis eines jungen Mannes (Berlin) Tf. IV 41:29 cm.

## L

Landschut  
St. Martin: Madonna (Leinberger) ..... 208

Langhans d. Ä., Karl Gotthard, Baumeister, geb. 1732 in Landeshut (Schlesien), gest. 1808 in Grüneiche bei Breslau. In Schlesien, seit 1788 auch in Berlin tätig; dort Direktor des Oberhofbauamts.  
Brandenburger Tor in Berlin ..... 353  
Die Reliefs der Durchfahrten und der Metopen wie die bekrönende Viktoria von Schadow (1794).

Lehmbruck, Wilhelm, Bildhauer und Restaurierer, geb. 1881 in Duisburg, gest. 1919 in Berlin. In Paris, Zürich und Berlin tätig.



Aniende (Berlin) .....	376
Auschnitt. Höhe der ganzen Figur 1,79 m.	
Leibl, Wilhelm, Maler, geb. 1844 in Köln, gest. 1900 in Würzburg. In München und Paris ausgebildet, seit 1873 in Oberbayern tätig.	
Bildnis Gräfin Treuberg (Hamburg) Zf. VII Unvollendet. 105:82 cm.	
Ungleiches Paar (Frankfurt) .....	398
75:61 cm.	
Leinberger, Hans, Bildhauer, zwischen 1510 und 1530 in Landshut nachweisbar.	
Evangelist Johannes (Moosburg) .....	209
Der Schrein des Altars zeigt Maria zwischen St. Castulus und Kaiser Heinrich d. Hl.; die einzelnen Tafeln der Schnitzflügel (mit Szenen der Castulus-Legende) jetzt an den Wänden des Chors aufgehängt. Seitlich am Schrein der Läufer und der Evangelist Johannes, lebensgroß. Höhe des Altaraufbaus ca. 15 m.	
Madonna (Landshut) .....	208
Ursprünglich von Strahlen umgeben inmitten eines Rosenkranzes aufgehängt wie der gleichzeitige Englische Gruß des Heil. Stof (s. Abb. 196). Überlebensgroß.	
Limburg a. L.	
Diözesanmuseum: Verewinung Christi ...	179
Die stehenden Figuren ca. 35 cm hoch.	
Stiftskirche St. Georg .....	84, 85
Bei der Altarweihe von 1235 wohl noch nicht vollendet.	
Lochner, Stephan, Maler, geb. wahrscheinlich in Meersburg am Bodensee, gest. 1451 in Köln, dort seit 1442 nachweisbar.	
Madonna im Rosenhag (Köln) .....	232
46:36 cm.	
London	
Britisches Museum: Holzbüsten (Meit) ..	214
Lorsch	
Kloster, Königshalle .....	64
Die seitlichen Turmbauten (der nördl. 1842 eingestürzt) sind gleichzeitig und enthielten den Aufstieg zur Königshalle. In dieser noch architektonische Malereien der karolingischen Zeit erkennbar. Die Durchgänge unter den Bögen sind unverschlossen zu denken.	
Lübeck	
Marienkirche, Außenansicht .....	133
Chor 1275, die Langhausjoche an den Türmen 1310 voll., die Balkenkonstruktion der Turmhelme 1350. Die Verdoppelung der Seitenschiffe an den westl. Chorjochen (mit selbständigem Dach, unterhalb des Dachreiters sichtbar) ist durch das Querschiff eines älteren Baus veranlaßt.	
—: St. Michael (Dreyer) .....	216

## M

Madrid	
Prado: Bildnis eines Mannes (Dürer) ..	255
Magdeburg	
Dom: Körichte Jungfrauen der Paradiespforte .....	164
Die Jungfrauen waren wohl zusammen mit Ecclesia und Synagoge zum Ersatz des unvollendeten frühgotischen Westportals bestimmt. Die mittlere Figur steht noch an der alten Säule. Im 1. Viertel des 14. Jahrh. wurden sie bei der Errichtung der Paradiesvorhalle des nördl. Querschiffs an ihr Portal versetzt. Höhe ca. 1,24 m.	
Kaiser-Friedrich-Museum:	
Selbstbildnis (Marées) .....	396
Wohnbauten (Gauger und Nühl) .....	366
Mainz	
Dom: Gemmingen-Grabmal (Backoffen) ..	201
—: Lettnerrelief .....	112
Auschnitt. Jetzt im Domkreuzgang. Gehörte mit einem Relief der Seligen und einer Gruppe des Weltenrichters zwischen Maria und Johannes (jetzt Tympanon des Nordostportals) zum Schmuck des Westlettners, der bei der Weihe des Chores 1239 sicher vollendet war. Kopf der rechten Figur ergänzt. Höhe 90 cm.	
Mannheim	
Kunsthalle: Hund, Fuchs und Raie (Marc) ..	407
Marburg	
St. Elisabeth, Außenansicht .....	128
—, Chorinneres .....	130
Beg. 1235 als Deutschordenskirche zu Ehren der im selben Jahre heilig gesprochenen Elisabeth von Thüringen (1207—31), deren Witwensitz Marburg war. Die Nordkonche an der Stelle der Franziskanerkapelle, in der die Heilige begraben worden, als ihr Mausoleum eingerichtet; die Südkonche Grablage der Landgrafen von Thüringen. Im Ostchor einer der ältesten Altaraufbauten Deutschlands: hinter dem Altartisch „Retabelwand“ aus drei Figurennischen, an ihrer Rückseite Ansätze von Gewölben für den Reliquienschrein.	
Marc, Franz, Maler und Graphiker, geb. 1880 in München, fiel 4. 3. 1916 vor Verdun. In München tätig.	
Hund, Fuchs und Raie (Mannheim) ....	407
80:105 cm.	
Marées, Hans von, Maler, geb. 1837 in Elberfeld, gest. 1887 in Rom. 1857—64 in München, seitdem meist in Italien.	
Rosseführer und Nympe (München) ...	397
189:143 cm.	
Selbstbildnis (Magdeburg) .....	396
67:55 cm.	
Maria-Laach	
Abteikirche, Äußeres .....	78



1093 gegründet. Gegen 1100 der Grundriß der Anlage und das Querschiff. Langhauswölbung Mitte, Ostchor und Lürme zweite Hälfte 12. Jahrh. „Paradies“ (Vorhof mit Bogengängen) vor der Westfront 1220/30.

#### Marienburg

Deutschordensschloß, Gesamtansicht ..... 154  
—, Großer Remter im Hochmeisterpalast 156  
Auf der Abb. 154 rechts das 1280 begonnene Hochschloß, seit 1309 nach der Überfiedlung des Hochmeisters nach M. umgebaut. Neben dem hohen Schloßsturm die Marienkapelle, 1344 voll. Das Gebäude links gehört zum Mittelschloß (urspr. Vorburg) und enthält den Sommer- und den Winterreiter des Hochmeisters, 1380/90. Nördl. anschließend der Flügel mit dem großen Remter. Die Erhaltung der Marienburg einem Aufruf Max v. Schenkendorfs zu danken. Wiederherstellung des Hochmeisterpalastes (unter Oberleitung Schinckels) seit 1817, des Hochschlosses um 1900.

#### Maulbronn

Abteikirche, Herrenrefektorium ..... 83  
An der Mitte des nördl. Kreuzgangsflügels gegenüber der Kirche. Daneben ein Heizraum (Calefactorium). Maulbronn gibt uns in Deutschland das beste Bild der um den Kreuzgang gruppierten Gebäude eines mittelalterlichen Klosters.

Maulpertsch (Maulbertsch), Anton Franz, Maler, geb. 1724 in Langenargen (Bodensee), gest. 1796 in Wien.

Entwurf zu einem Deckengemälde (Wien) Lf. V  
Für die 1765 erbaute Pfarrkirche in Schwachat bei Wien bestimmt. 32:48 cm.

Meister Bertram s. Bertram von Minden.

Meister E. S., oberrheinischer Stecher, im 2. Drittel des 15. Jahrh. tätig.

Ritter und Dame, Kupferstich ..... 239  
Originalgröße.

Meister Francke s. Francke.

Meister des Hausbuchs, Maler und Stecher, gegen Ende des 15. Jahrh. am Mittelrhein tätig.

Der Tod und der Jüngling, Kupferstich .. 241  
Originalgröße.

Meister H. W., obersächsischer Bildhauer, im 1. Viertel des 16. Jahrh. tätig.

Zulpenkanzel (Freiberg) ..... 210  
Die Kanzel vereinigt die üblichen Figuren (Kirchenväter, Maria, Evangelistensymbole) mit Anspielungen auf den Silberbergbau, dem Annaberg seine Gründung im Jahre 1496 verdankte. Am Fuße Daniel mit zwei Löwen (in der Löwen-„Grube“, daher Heiliger des Bergbaus); die Treppe, deren Stufen rohbehauenen Balken nachgebildet sind, trägt ein Bergmann.

Meister des Marienlebens, Kölner Maler, zwischen 1465 u. 1490 nachweisbar. Geburt Mariae (München) ..... 231  
Eines der zehn Flügelbilder des Altars, den Dr. Joh. v. Schwarz-Hirs nach St. Ursula in Köln stiftete. Von seinen Schilderungen des Marienlebens, die (bis auf eine Londoner Tafel) in München vereinigt sind, hat der Meister seinen Namen. 85:109 cm.

Meister der Spielkarten, oberrheinischer Stecher, um die Mitte des 15. Jahrh. tätig.

Dame mit Raubtier, Kupferstich ..... 238

Das älteste deutsche gestochene Kartenspiel; die dünnen Blätter wurden auf starken Karton aufgezogen. Die „Farben“ werden durch die Attribute bezeichnet; bei unserem Meister kommen Menschen, Raubtiere (Löwen, Bären), Hirsche, Vögel, Blumen vor. Wir haben hier also die Löwendame. Jede Farbe zählte vier Figuren und acht Zahlenkarten. Originalgröße.

Meit, Konrad, Bildhauer, geb. um 1480 in Worms, gest. 1551 in Antwerpen. Dort seit 1534, vorher (etwa seit 1512) in Mecheln ansässig. 1505/10 in Wittenberg, 1526—34 in Burgund tätig. Hofbildhauer der Margarete von Österreich, Statthalterin der Niederlande.

Bildnisbüste Karls V. (Brügge) ..... 214

Karl V. (geb. 1500), damals noch Erzherzog, wurde von Margarete, der Schwester seines Vaters, in Mecheln erzogen. Höhe 36 cm.

Bildnisbüsten (London) ..... 214

Die Büsten Philipberts und Margaretes (s. u.) waren schon im 17. Jahrh. vereinigt. Meit hat Philipbert († 1504) nie gesehen. Höhe 12 und 9 cm.

Grabmal der Margarete in Brou ..... 213

Margarete (1482—1530), Tochter Maximilians I. und der Maria von Burgund, legte 1506, zwei Jahre nach dem Tode ihres heißgeliebten Gatten Philipbert von Savoyen, den Grundstein zu einem Kloster in Brou bei Bourg-en-Bresse. Im Chor ließ sie neben dem Grabmal ihrer Schwiegermutter für sich und ihren Gatten zwei Tumben aufstellen, in deren Innerem man ihre schmucklosen Gestalten als Lote sieht, während sie auf dem Deckel in vollem Ornat als lebend dargestellt sind. Meit hatte die Engelsputten und die überlebensgroßen Figuren der Grabmaler zu arbeiten; zuerst 1526—28 die alabastrernen der „Toten“, dann die marmornen der „Lebenden“. Am Mantelsaum der Herzogin: 1531. Grabmal mit Baldachin 6,50 m hoch.

#### Meiß

Stiftskirche, Inneres (Prandtauer) ..... 296

Menzel, Adolph von, Maler und Graphiker, geb. 8. 12. 1815 in Breslau, gest. 9. 2. 1905 in Berlin, dort seit 1830 tätig.



- Friedrich der Große, Holzschnitt ..... 392  
 Gearbeitet für Johannes Scherr, Germania (Stuttgart 1878). 22:17 cm.  
 Kreuzberglandschaft (Berlin) ..... 391  
 89:115 cm. (Mit Gen. v. F. Bruckmann, München.)  
 Tafelrunde, Holzschnitt ..... 393  
 Gearbeitet für Franz Kugler, Geschichte Friedrichs des Gr. (Leipzig 1840). 14:10 cm.  
 (Mit Genehm. v. E. A. Seemann, Leipzig.)
- Merseburg  
 Dom: Grabplatte Rudolfs von Schwaben 92  
 Die Grabplatte des päpstlichen Gegenkönigs Heinrich IV. mit ihrer ruhmredigen Inschrift kann nicht lange nach dem Tode des „Paffenkönigs“ (1080) entstanden sein. 1,97:0,68 m.
- Minden i. W.  
 Dom, Innen- u. Außenansicht ..... 138, 139  
 Ostchor und Querschiff i. Hälfte 13. Jahrh. (polygonales Chorbauwerk 1377–79 hinzugefügt), Langhaus 1260/80.
- Moosburg  
 Münster: Evangelist Johannes (Reinberger) 209
- Moser, Lucas, schwäbischer Maler des 15. Jahrh. aus Weilderstadt b. Stuttgart. Einziges bekanntes Werk:  
 Magdalenenaltar (Eisenbronn) ..... 227  
 Die in einem Epizyklus zusammengefaßten Tafeln erzählen in einheitlicher Landschaft Meerfahrt, Landung und letzte Kommunion der Magdalena; darüber ihre Salbung Christi. Die Inschrift ist die erste Klage eines Deutschen über seine brotlose Kunst „Schri kunst schri und klag dich ser / dein begert jeh niemer mer / so o wie 1431.“  
 Die Schreinfiguren ein Jahrh. jünger. Höhe der Meerfahrt: 149:59 cm; auf der Abbildung oben etwas beschnitten.
- Multscher, Hans, Bildhauer und Maler, geb. um 1400 in Reichenhofen (Allgäu), gest. 1467 in Ulm. Dort seit 1427 erwähnt. Grabmodell Ludwigs des Gebarteten von Bayern-Ingolstadt (München) ..... 181  
 In Ludwigs (reg. 1413–43) Testament von 1429 bereits ein Darstellungsprogramm für den Grabstein; die Umschrift des Modells erwähnt seinen Auftrag. Die Ausführung unterblieb, als Ludwig in der Gewalt seiner Feinde starb (1447). 58:31 cm.  
 Schmerzensmann (Ulm) ..... 180  
 Am Mittelspeiler des Westportals. Höhe 168 cm.  
 Wurzacher Altar (Berlin) ..... 228  
 Der Altar heißt nach der Eig. des Grafen Truchseß v. Waldburg in Wurzach (Württ.). Ort der urspr. Aufstellung unbekannt. Zwei beiderseits mit zwei Gemälden übereinander bemalte Flügel erhalten; Darstellungen aus dem Marienleben und der Passion. Auf unserer Tafel am Gewölbe der Name Multschers. Einzelbild 148:140 cm.
- München  
 Ältere Pinakothek:  
 Alexander Schlacht (Altdorfer) ..... 277  
 Apostelbilder (Dürer) ..... 257  
 Christus am Kreuz (Eranach) ..... 274  
 Erasmus und Mauritius (Grünewald) 267  
 Geburt Mariae (Altdorfer) ..... 278  
 Geburt Mariae (Meister d. Marienlebens) 231  
 Kirchenväter (Pacher) ..... 234, 235  
 Pfalzgraf Philipp (Baldung) ..... 261
- Bayer. National-Museum:  
 Altbrecher (Wischer) ..... 203  
 Fibel (aus Wittislilingen) ..... 60  
 Grabmodell (Multscher) ..... 181  
 Madonna (Raschauer) ..... 182  
 Porzellangruppe (Bustelli) ..... 341
- Neue Staatsgalerie:  
 Rösselführer und Nymphe (Marées) ... 397  
 Laususlandschaft (Thoma) ..... 399  
 Residenz: Patrona Bavariae (Krumper) .. 220  
 St. Johann Nepomuk, Inneres (Asam) . 298  
 St. Michael, Inneres ..... 152  
 Grundsteinlegung 1583, Weihe 1597. Zuerst nur das dreijochige Langhaus mit eingezogenem zweijochigem Chor. Als dieser durch den Einsturz des Turmes 1590 zerstört wurde, fügte man ein kuppellofes Querschiff und einen langgestreckten Chor an. Für sie ist Entwurf und Leitung durch den Niederländer Friedrich Eustis gesichert; das Langhaus wahrscheinlich von einem Deutschen.
- Schatz-Galerie: Rubezahl (Schwind) ... 385  
 Staatsbibliothek:  
 Deckel des Codex Aureus ..... 86  
 Deckel und Evangeliar Karls des Kahlen sind gleichzeitig im Westfrankenreich entstanden, dessen Kunst damals von der Ostfranken-Deutschlands noch nicht scharf getrennt ist. Der Codex wurde von Kaiser Arnulf (887–899) dem Kloster St. Emmeram in Regensburg geschenkt. Deckel 42:33 cm.  
 Evangeliar Ottos III. .... 115, 118  
 Schönstes Werk der Malerschule der Insel Reichenau, die auch bedeutende Wandmalereien schuf (Abb. 65). Das Symbol des Evangelisten Lukas (24:19 cm) ist von Propheten und Engeln umgeben. Zum Blatt mit dem thronenden Kaiser (21:19 cm) gehört ein zweites, auf dem ihm vier Frauen Weihegeschenke bringen, als Roma, Gallia, Germania und Slavania bezeichnet. Ottos III. Nachfolger Heinrich II. (1002–24) schenkte das Werk dem von ihm gegründeten Domstift Bamberg.  
 Musikktraktat ..... 121  
 Enthält die Musica des Johannes Cottonus, stammt aus Kloster Mibersbach in Niederbayern. — Marcius Capella (um 430 n. Chr.) ließ in seiner „Hochzeit



des Merkur mit der Theologie" die sieben „freien Künste“ ihr Wissen dem Paar als Hochzeitsgeschenk darbringen; als Enzyklopädie war das Werk im Mittelalter hochberühmt. 24: 17 cm.

Perikopenbuch Heinrichs II. .... 124

Reichenauer Malerschule. Die Perikopenbücher enthielten nur die für den Gottesdienst nötigen Lesungen („Perikopen“) aus den Evangelien. Hier ist die Einholung der für Christi Einzug bestimmten Eselin durch zwei Jünger dargestellt. (Matth. 21, 1—3. 6.) Der Coder ist ein Geschenk Heinrichs II. an Bamberg; er wurde vor seiner Kaiserkrönung (1014) gemalt. 28: 21 cm.

Wagantenlieder ..... 124

Die Lieder der fahrenden Schüler (Studenten) sind als Carmina burana in der Benediktbeurer Handschrift gesammelt: in einer Mischung lateinischer und deutscher Sprache, antiker und volkstümlicher Stoffe wird oft derbe Spottlust geäußert. Dieses einzige ganzseitige Bild des Coder soll ein deutsches Lied von der Schönheit des Sommers illustrieren. 17: 12 cm.

Munggenast, Josef, Baumeister, geb. in Schnann (Tirol), gest. 1741 in St. Pölten. Im österreichischen Donaugebiet tätig. Turm der Klosterkirche in Dürnstein .... 306  
Ausarbeitung und plastische Ausgestaltung eines Entwurfs des 1727 verstorbenen Steindl. Kirche und Kloster sind das Hauptwerk der Frühzeit Munggenasts.

## Münster

Rathaus ..... 160

1335 werden langgestreckte Halle und querliegende Ratskammer hinter abgetreppter Fassade zusammengefaßt. Das Maßwerk der unteren Staffeln entstammt erst dem 15. Jahrh. Der Statuenschnitt erneuert; ehemals auch Wandmalereien.

## Murbach

Klosterkirche, Choranficht ..... 75

Nur Chor und Querschiff erhalten. Die auf fallend frühen Rippengewölbe könnten durch die Clunienser vermittelt sein. Das Langhaus kennen wir (ebenfalls schon als Ruine) nur aus einer Zeichnung von 1745; es war flachgedeckt und hatte wahrscheinlich Stützenwechsel.

## N

## Naumburg

Dom: Lettner-Plastik ..... 109, 110, 112

Außer den (Abb. 110) sichtbaren Zwickelfüllungen schmücken die Lettnerbrüstungen sechs Darstellungen der Passionsgeschichte vom Abendmahl bis zur Kreuztragung in

Vorbereitung auf den Kreuzfries in der Mitte. Die beiden letzten Reliefs sind Kopien des 16. Jahrh.

Dom, Westchor ..... 107—109

Die Grenze zwischen Chorquadrat und Polygon ist durch die beiden Statuenpaare der eigentlichen Stifter betont, der letzten, kinderlosen Eckardiner, die ihren Besitz der Kirche vermachten. Bei zwei von den vier Männerfiguren der Polygonecken ist auf ihre blutigen Schicksale hingewiesen; gerade diese Figuren sind offenbar Gehilfen überlassen. Von den Gestalten des Chorquadrats (zwei Männer, zwei Frauen) ist eine, Graf Konrad, in wesentlichen Teilen erneuert. Die Dargestellten waren meistens Wettiner. Die alte Bemalung ist stellenweise unter der des 16. Jahrh. zu Tage getreten. Die Figuren sind lebensgroß.

## Neresheim

Klosterkirche, Inneres (Neumann) ..... 302

Neumann, Balthasar, Baumeister, geb. 1687 in Eger, gest. 1753 in Würzburg. Meist im Maingebiet tätig.

Klosterkirche in Neresheim ..... 302

1745 Grundarbeiten, 1747 Baubeginn nach Plänen Neumanns; 1759 Wölbung (Joh. Bapt. Wiedemann), 1764 Dachstuhl begonnen. 1770—75 Deckengemälde von Joh. Mart. Knoller, 1776—79 Stuckdekor von Thomas Scheithaus, 1780—90 Altäre, Kanzel, Taufstein, 1793—97 große Orgel. Mehr als das Fehlen der (auch auf Neumanns Entwürfen zurückhaltenden) Rokokodekoration haben der Ersatz der hoch aufsteigenden steinernen Mittelkuppel durch eine flache Holzkuppel (seit 1759) und die Zerstörung des großartigen Hochaltarbaues (1775) die Wirkung des Inneren geschädigt.

Residenz in Würzburg, Kaisersaal ..... 325

—, Mittelpavillon ..... 315

—, Treppenhaus ..... 323

Aus der Zusammenarbeit der Angehörigen des mächtigen Schönbornschen Hauses in Mainz, Wien und Würzburg und ihrer Architekten M. v. Welsch, L. v. Hildebrandt und des jungen Balthasar Neumann ist in Auseinandersetzung mit Pariser Entwürfen Deutschlands großartigster Schloßbau entstanden. Der Geist Welschs, in der ersten Bauzeit um 1720 entscheidend, bestimmte die Gesamtanlage und die Gestaltung der Stadtfront, derjenige Hildebrandts von 1730 ab das Aussehen der Gartenseite; französischer Einfluß war nach Neumanns Pariser Reise von 1723 am wirksamsten. Die Zusammenschmelzung zu einem Ganzen, oft durch winzige Einzelheiten erreicht, ist Neumanns Werk. Die Außenwände der Treppen waren in Halbkreisbögen geöffnet, die Dekoration des oberen Stiegenraumes ist kühler als von Neumann beabsichtigt.



- Schloß in Bruchsal, Treppenhause ..... 322  
 Große Anlage, von M. v. Welsch 1720 begonnen. Neumanns Teilnahme am Bau beschränkt sich im wesentlichen auf Treppenhause und anliegende Räume. Die Plattform zwischen den Treppenläufen verbindet zwei Festfälle; Stuckdekor von J. M. Feichtmayer und Deckengemälde von Johann Zick 1752.
- Schloß Wernck ..... 316  
 Würzburgisches Sommereschloß. Hauptentwurf von 1733, Baubeginn 1734, Hauptgebäude 1737 vollendet; Flügel um den Ehrenhof und Nebengebäude bis 1745, Schloßkapelle 1741–44.
- Wallfahrtskirche Bierzehnheiligen ..... 301  
 Ein Gotteshaus an der Stelle, wo 1446 dem Hirten Hermann leicht das Christkind und die 14 Nothelfer erschienen waren, sollte seit 1735 durch einen größeren Bau ersetzt werden. Auftrag an Neumann 1742, Grundsteinlegung 1743. Durch Planänderungen eines Bauleiters kam der Gnadenaltar statt unter die Vierung ins östliche Langhaus zu stehen; indem Neumann diesem die Hauptkuppel gab, die sich mit der Chorböschung über der Vierung berührte, machte er die Wallfahrtsstätte gleichwohl zum Mittelpunkt des ganzen Kirchenraumes. Vollenbung des Rohbaus 1763, Deckengemälde 1764/69 von Jos. Appiani, Stuckdekor, Kandel und Altäre von Feichtmayer und Uhlherr, Hoch- und Gnadenaltar nach Entwurf von Rühl, Neumanns letztem Bauleiter und Nachfolger. 1772 Weihe. 1835 schwerer Brandschaden.
- Niederwildungen  
 Pfarrkirche: Kreuzigungsaltar (Konrad von Soest) ..... 224
- Nikolaus von Hagenau (Nicolas Hagnot), Bildhauer, 1493–1526 in Straßburg nachweisbar.
- Isenheimer Altar, Hl. Antonius (Kolmar) 207  
 Im Schrein Antonius zwischen Hieronymus und Augustinus. Diesem zu Füßen kniet der frühere Vorsteher Jean Delia, der Stifter des Schnitzwerks; er resignierte 1490, blieb aber seinem Nachfolger Guido Guersi befreundet. Von diesem erhielt etwa 10 Jahre später Grünewald den Auftrag für die Gemälde der Flügel. Höhe der Mittelfigur 1,65 m.
- Notke, Bernt, Bildhauer, geb. um 1440 in Laffahn bei Raseburg, gest. 1509 in Lübeck, dort seit 1467 nachweisbar.
- St. Georg (Stockholm) ..... 197  
 Die Gruppe, zu der eine betende Prinzessin gehört, bestellte der schwedische Reichsverweser Sten Sture d. Ä. (reg. 1470 bis 1503) bei Bernt Notke; sie wurde 1489 in der Hauptkirche Stockholms aufgestellt. 3,03:2,28 m.

- Nürnberg  
 Germanisches Museum: Apostelfigur .... 176  
 Von den Aposteln dieser Reihe befinden sich sechs im Germ. Mus., drei in der Nürnberger Jakobikirche; sie gehörten wohl zu einem Altar. Ihr Material, (roter) Ton, war um 1400 seiner leichten Modellierbarkeit wegen für Kleinplastik sehr beliebt. Höhe ca. 65 cm.
- : Christophorus ..... 186  
 1442 von Heinrich Schlüsselfelder gestiftet; der Sockel trägt sein Wappen. An der Kirche durch eine Kopie ersetzt. Überlebensgroß.
- : Madonna (Burgkmaier) ..... 270  
 —: Verkündigung (Wib) ..... 229  
 St. Lorenz: Englischer Gruß (Stoß) .... 196  
 St. Sebald: Petrus vom Sebaldusgrab (Wischer) ..... 204  
 Stadion (Schweizer) ..... 367  
 Stadtwage: Relief (Krafft) ..... 202
- Nymphenburg  
 Amalienburg, Spiegelsaal (Cuvillies) ... 327

## P

- Pacher, Michael, Bildhauer und Maler, geb. um 1435 wohl in Neustift b. Brixen, gest. 1498. Seit 1467 in Bruneck nachweisb.
- Kirchenväteraltar (München) ..... 234, 235  
 St. Augustin und St. Gregor bilden die ungeteilte Mitteltafel, die beiden anderen Patres die Flügel eines Altars. Rückseiten: Szenen aus der Wolsfganglegende. Aus Neustift bei Brixen. Einen Kirchenväteraltar stiftete testamentarisch der 1486 gest. Domprobst Neundlinger für die Allerheiligenkapelle des Brixener Domes; 1491 wurde er geweiht. Mitteltafel 216:196 cm.
- Marienaltar (St. Wolfgang) ..... 190  
 —, Krönung Mariae ..... 192  
 —, Steinigung Christi ..... 237
- Der Wandelaltar hat Schnitzfiguren im Schrein und gemalte Flügel. Geschlossen zeigt er Laten des Hl. Wolfgang, bei der ersten Wandlung Szenen aus dem Leben Jesu. Im Schrein Marienkrönung zwischen den Hl. Wolfgang und Benedikt; die Flügelgemälde schildern das Marienleben. 1471 Vertrag Pachers mit dem Abt von Mondsee; auf der Schrein-Rückseite das Datum 1479, auf den Außenflügeln 1481. Pacher schuf, von Gehilfen unterstützt, sowohl die Plastik des Schreins wie die Gemälde. Höhe des Gesamtaufbaus 11 m; der Schrein 3,90:3,16 m; Figuren lebensgroß. Die Flügelgemälde zu zweit übereinandergestellt, Einzelfaß 1,75:1,40 m.



- Paderborn**  
 Diözesanmuseum, Madonna ..... 90  
 Stiftung des Bischofs Imad (1051—76).  
 Der Goldblechüberzug 1762 eingeschmol-  
 zen. Sessel und Hände ergänzt. H. 1,12 m.  
 Rathaus ..... 162  
 Die seitlichen Vorbauten stammen von den  
 „Ausluchten“ der Privathäuser (s. Abb.  
 163); ihre Untergeschosse als Gerichts-  
 läuben geöffnet.
- Paris**  
 Louvre: Selbstbildnis (Dürer) ..... 243
- Parler, Heinrich, Baumeister**, geb. um 1300,  
 Parlier in Köln, danach Leiter einer Bau-  
 hütte in Schwäbisch-Gmünd. Stammvater  
 des Prager Zweiges der bedeutenden Bau-  
 meisterfamilie, in der die Berufsbezeich-  
 nung Parlier(er) zum Familiennamen  
 wurde.  
 Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd .. 144  
 Einem gegen 1330 beg. Langhaus in Hallen-  
 form wurde von 1351 an ein höherer Hallen-  
 chor angefügt. Die Werkstatt des Hein-  
 rich P. in Gmünd muß schon vor dem  
 Chorbau bestanden haben; vielleicht hat an  
 der Planung des Chors sein Sohn Peter  
 mitgewirkt, der 23-jährig im Jahre 1353 (?)  
 von Karl IV. als Dombaumeister nach Prag  
 berufen wurde. Wölbung 1491—1521; die  
 romanischen Türme beiderseits des östl.  
 Langhausjoches stürzten 1497 ein.
- Paulinzella**  
 Klosterkirche ..... 77  
 Baubeginn 1112, Weihe 1132. Möglicher-  
 weise war das Säulenportal der Westfront  
 damals schon vollendet. Die Vorkirche um  
 1200. 1525 im Bauernkrieg beschädigt,  
 Chor und Querschiff im 17. Jahrh. ab-  
 gebrochen.
- Pernhofer, Balthasar, Bildhauer**, geb. 1651  
 in Rammer (Ehingen), gest. 1732 in  
 Dresden, dort seit 1689 tätig.  
 St. Ambrosius (Bauhen) ..... 335  
 Vom Dreifaltigkeitsaltar der alten Dres-  
 dener Hofkirche, der 1751 in den Baugener  
 Dom kam. Unterer Teil der Figur zerstört,  
 Attribut (Wienerkorb) verloren. Zugehörig  
 ein hl. Augustin und zwei Engel im  
 Baugener Museum. Höhe ca. 2 m.
- Petel (Petle), Georg, Bildhauer**, geb.  
 1590/93 in Weilheim, gest. um die Wende  
 1633/34 in Augsburg, dort seit 1625 tätig.  
 Befreundet mit Rubens.  
 Magdalena unter dem Kreuz (Regensburg) 221  
 Die Kreuzgruppe aus lebensgroßen Figuren  
 wurde von der Fürstäbtissin Anna Maria  
 v. Salis gestiftet.
- Peter von Pirna (Peter Ulrich), Baumeister**,  
 gest. 1513. In Oberpfalz tätig.  
 Marienkirche in Pirna ..... 147  
 1504 beg., Baupause 1521—39, Wölbung

- 1543—46 wohl unter Leitung des Jörg von  
 Maulbronn (vorher in Brür). Die gleich-  
 zeitigen Deckenmalereien am Gewölbefuß  
 versuchen einen protestantischen Bilder-  
 zyklus zu geben, Biblisches mit Antiken  
 untermischt. Emporeneinbau 1570—71.
- Pilgram, Anton, Baumeister und Bild-  
 hauer**, geb. um 1460 wahrscheinlich in  
 Brunn, gest. um 1515 (?). In Brunn und  
 Wien tätig.  
 Selbstbildnis (Wien) ..... 189  
 Am Unterbau der Treppe neben dem  
 Kanzelfuß; der Schild am Fensterrahmen  
 trägt sein Steinmetzzeichen. An der Kanzel-  
 brüstung von seiner Hand Wüsten der vier  
 Kirchenväter. Unterlebensgroß.
- Pirna**  
 Marienkirche, Inneres (Peter v. Pirna) .. 147
- Pöppelmann, Matthäus Daniel, Bau-  
 meister**, geb. 1662 in Herford, gest. 1736 in  
 Dresden, dort seit 1686 tätig.  
 Zwinger in Dresden ..... 311  
 Westseite: Eckpavillons und Galerien 1711,  
 Mittel- (Wall-) Pavillon 1716/17 voll-  
 endet. 1718 symmetrische Wiederholung an  
 der Ostseite beschlossen, 1722 ausgeführt  
 bis auf den nördl. Vorgegang. Hier jetzt  
 Semper's Galeriegebäude; nach P.'s Plan  
 sollte ein Vorhof des Schlosses anschließen.  
 Die figürliche Dekoration am Wallpavillon  
 von Pernhofer. Der Festplatz war für  
 Reiter Spiele des Hofes bestimmt; er nahm  
 den „Zwinger“ der mittelalterlichen Stadt-  
 befestigung ein.
- Potsdam**  
 Schloß Sanssouci (Knobelsdorff) ..... 319  
 —, Bildergalerie (Büding) ..... 331  
 —, Marmorsaal (Knobelsdorff) ..... 329  
 Stadtschloß (Knobelsdorff) ..... 317
- Prag**  
 Dom, Wüste des Andreas Kotlik ..... 175  
 Andreas Kotlik war einer der geistlichen  
 Baudirektoren, deren Wüsten (60 cm hoch)  
 neben denen der Angehörigen des Königs-  
 hauses und der um den Dombau verdienten  
 Erzbischöfe im Chor innerhalb des Tri-  
 foriums (Laufgang zwischen Arkaden und  
 Fenstergechoß) angebracht wurden; außer-  
 dem sind die beiden Dombaumeister Mat-  
 thias von Arras und Peter Parler dar-  
 gestellt; sie erscheinen gleichberechtigt  
 neben den geistlichen und weltlichen Wür-  
 denträgern. In Peter Parlers Händen lag  
 die Leitung des Dombaus von 1353 bis  
 1399; nach damaligem Gebrauch war er  
 auch für die gesamte Steinplastik des  
 Domes verantwortlich, die bei ihm bestellt  
 und an ihn bezahlt wurde. Welche Werke  
 er eigenhändig schuf, ist schwer auszu-  
 machen; da nach den Kunstlisten die Prager  
 Künstler fast ausnahmslos deutsche Na-



men tragen, sind sie jedenfalls der deutschen Kunst zuzurechnen.

Dom, Grabmal Ottokars I. .... 173

Ottokar I. (reg. 1197—1230) beendigte die Streitigkeiten um den böhmischen Thron, die das erste Halbjahrhundert nach Verleihung der Königskrone durch Barbarossa erfüllt hatten, und ist so zum eigentlichen Begründer des böhmischen Königtums geworden. Seinen Leichnam ließ Karl IV. zusammen mit denen von fünf anderen Königen 1377 in den Dom bringen und in neuen Sarkophagen beisetzen. Die Figur ist lebensgroß.

Grabschrein: Denkmal des hl. Georg (Klausenburg) ..... 174

Rudolfsinum: Spanischer Hafen (Grund) 345

—: Wotivbild des Döko von Blasim .... 223

Das Bild, das Karl IV. und seinen Sohn Wenzel in Anbetung der Madonna darstellt, ist der obere Teil der Tafel; der untere Teil zeigt den Prager Erzbischof Döko von Blasim kniend vor dem hl. Albalbert. Höhe ca. 1½ m.

Prandtauer, Jakob, Baumeister, geb. 1660 in Stanz (Tirol), gest. 1726 in St. Pölten. Dort seit 1693 ansässig.

Stiftskirche in Melf ..... 296

Bauvertrag 1702, Rohbau 1714 vollendet. Ausmalung von Rottmayr seit 1716, Hochaltar 1727—32. Die Kirchenfassade mit den Klostergebäuden zu prachtvollem Bild, hoch über der Donau, zusammengefaßt.

Preßburg

Dom: St. Martin (Donner) ..... 337

## Q

Quedlinburg

St. Servatius, Inneres ..... 76

Chor und Querschiff liegen über dem Peterskirchlein, in dem 936 König Heinrich I. begraben wurde. Der Neubau, veranlaßt durch einen Brand, dem 1070 die nahegelegene Hauptkirche zum Opfer fiel, kann kaum vor 1100 begonnen sein.

## R

Rattenberg

Pfarrkirche: Altarengel (Guggenbichler) . 332

Rauch, Christian, Bildhauer, geb. 1777 in Arolsen, gest. 1857 in Dresden. Schüler Schadows. 1804—18 in Rom, seitdem in Berlin tätig.

Blücherdenkmal (Berlin) ..... 370

Rayski, Ferdinand von, Maler, geb. 1806 in Pegau (Sachsen), gest. 1890 in Dresden. Seit 1839 dort tätig.

Graf Zech-Burkersroda (Dresden) ..... 387  
Julius Graf v. Zech auf Bündorf (bei Merseburg) war 1805 geb. 143:112 cm.

Regensburg

Dom: Verkündigung ..... 168

Die Figuren stehen noch heute an ihrer alten Stelle, an den westlichen Bierungspfeilern, einander gegenüber. Der Heiligenschein über Maria ist barock. Höhe der Figuren 170 cm.

Niedererminster: Magdalena (Petel) ..... 221

Rathaus: Kirchenmodell (Hueber) ..... 150

Reichenau: Dberzell

St. Georg, Inneres ..... 65

Das karolingische Kirchlein einer cella, einer Einsiedelei, wurde um 900 zur Krypta unter dem Chor einer Basilika, deren Mauern man um die Jahrtausendwende erhöhte. Die Wandgemälde über den Arkaden stellen Wundertaten Christi dar; die Malereien des Lichtgadens sind nachmittelalterlich, ebenso sämtliche Fenster.

Reichle (Reuchlen), Hans, Bildhauer und Baumeister, geb. um 1570 in Schongau (Oberbayern), gest. 1642 in Brixen. Tätig in Florenz, München, Augsburg, Danzig und Brixen; dort seit 1607 ansässig.

St. Michael am Augsburger Zeughaus .. 217

1603 Auftrag, 1606 letzte Zahlungen. Die Ersetzung der von Holl geplanten sitzenden Pallas Athene durch den hl. Michael (überlebensgroß) hängt mit dem Erstarken gegenreformatorischer Strömungen zusammen.

Reithel, Alfred, Maler und Holzschnittzeichner, geb. 1816 in Haus Diepenbend bei Aachen, gest. 1859 in Düsseldorf. In Aachen, Dresden und Düsseldorf tätig.

Triumph des Todes, Holzschnitt ..... 389

Das letzte Blatt der Holzschnittfolge, die einem seit etwa 1350 als kirchliches Wandgemälde, seit dem 15. Jahrh. in Holzschnitten (Holbein!) dargestellten Thema einen neuen Inhalt gibt. 22:32 cm.

Ridinger, Georg, Baumeister, geb. 1568 in Straßburg, gest. nach 1616, seit 1605 in Aschaffenburg tätig.

Schloß in Aschaffenburg ..... 155

Im Auftrag des Mainzer Erzbischofs Johann Schweichart von Cronenberg errichtet. Die Lage über dem Main zwang zum Bau einer 20 m hohen Terrassenmauer.

Riemenschneider, Tilman, Bildhauer, geb. um 1460 in Osterode (Harz), gest. 1531 in Würzburg, dort seit 1483 tätig.

Marienaltnr (Ereglingen) ..... 199

Der Altar ist mitten im Schiff der 1384 erbauten Friedhofskirche von Ereglingen an der Stelle errichtet, wo ein Bauer beim



- Pflügen eine Hostie gefunden hatte. Auf die sonst übliche farbige Fassung ist fast ganz verzichtet. Flügel geschnitten. Die Figuren des Schreins fast lebensgroß.  
 Scherenberg-Grabmal (Würzburg) .. 198, 200  
 Rudolf v. Scherenberg war Bischof von 1466 bis 1495. Höhe des Grabmals 2,52 m.
- Rohr**  
 Stiftskirche: Mariae Himmelfahrt (Hsm) 336
- Rott**  
 Klosterkirche (Joh. Mich. Fischer) ..... 299
- Rühl, Konrad, Architekt, geb. 1885 in Stettin. In Magdeburg und Düsseldorf tätig.**  
 Wohnbauten in Magdeburg ..... 366
- Runge, Philipp Otto, Maler, geb. 1777 in Wolgast, gest. 1810 in Hamburg. In Dresden und Hamburg tätig.**  
 Bildnis der Eltern (Hamburg) ..... 378  
 194:134 cm.
- Ruhe auf der Flucht (Hamburg) ..... 379  
 98:132 cm.**
- Selbstbildnis (Hamburg) ..... Tf. VI  
 37:37 cm.**

## S

- Salzburg**  
 Abtei St. Peter, Antiphonar ..... 119  
 Die Antiphonare enthielten die Gesangsterte für den Gottesdienst. Dargestellt ist die Widmung des Buches durch den Abt an den Stiftspatron, der zwischen St. Amandus und St. Rupert, den Heiligen von Salzburg, thront. 43:31 cm.
- Franziskanerkirche, Chor (Stethaimer) .. 145**
- St. Gallen**  
 Klosterkirche, Inneres (Thumb u. Beer) 303  
 Stiftsbibliothek: Goldener Psalter ..... 116  
 Illustrationen zu Psalm 59 (60): David bittet Gott, mit dem Heer Israels auszu ziehen und es in eine feste Stadt zu führen; Kampffszenen waren in der karolingischen Psalterillustration sehr beliebt. Die Malerschule von St. Gallen, die erste von ausgesprochen deutschem Charakter, verdankt ihre Blüte dem Abt Grimald (841 bis 872), einem der tüchtigsten Staatsmänner Ludwigs des Deutschen. 37:28 cm.
- St. Wolfgang**  
 Wallfahrtskirche, Inneres ..... 190  
 Die Kirche wurde um 1700 neu ausgestattet: Doppelaltar (im Vordergrund) 1676 von Thomas Schwanthaler, Ausmalung 1683—97, Kanzel, Seitenaltar und Schmerzensmann 1706 von Guggenbichler, dem die Erhaltung des Vacherschen Hochaltars zu danken ist.

- Wallfahrtskirche, Mittelschrein des Hochaltars (Vacher) ..... 192  
 —, Flügelbild des Hochaltars (Vacher) .. 237
- Schadow, Johann Gottfried, Bildhauer, geb. 1764 in Berlin, gest. daselbst 1850; seit 1788 preussischer Hofbildhauer, seit 1816 Direktor der Akademie.**  
 Grabmal des Grafen v. d. Mark (Berlin) 369  
 Alexander Graf v. d. Mark, Sohn Friedrich Wilhelms II. und der Gräfin Lichtenau, war 1787 achtfährig gestorben. Schadows erstes bedeutendes Werk. Im Giebfeld die Parzen, auf der Sarkophagwand Eros, den Jüngling der Kriegsgöttin ent reißend.
- Schinkel, Carl Friedrich, Architekt, Maler und Lithograph, geb. 1781 in Neuruppin, gest. 1841 in Berlin. Meist in Berlin tätig; seit 1839 Oberlandesbaudirektor.**  
 Altes Museum in Berlin ..... 359  
 Die Fassade des Museums sollte sich durch ihre Säulenreihe der langgestreckten Schloßfront gegenüber behaupten. Entwurf zu einem Dom, Zeichnung (Berlin) 351  
 Die ersten zehn Jahre seiner Berliner Zeit war Sch. nur als Maler und Zeichner tätig; als einer der ersten Lithographen hat er selbst Zeichnungen auf den Stein über tragen. Durchm. 47 cm.
- Schauspielhaus in Berlin ..... 360**
- Schinkel war verpflichtet worden, sich an die Grundmauern des 1817 abgebrannten Baus von Langhans zu halten.**
- Schlüter, Andreas, Baumeister und Bildhauer. Geburtsjahr und -ort unsicher (1664? Hamburg? Danzig?), gest. 1714 in St. Peters burg. 1689—93 in Warschau, 1694 bis 1713 in Berlin tätig.**  
 Denkmal des Großen Kurfürsten (Berlin) 334  
 Reiter: Modell 1698 beg., Guß 1700 durch Joh. Jacobi, Aufstellung 1703. Die Sklaven 1708 hinzugefügt. Der Sockel 1896 ersetzt (Original im Kaiser-Friedrich-Museum) und um zwei Stufen erhöht, so daß die Sklaven jetzt in der Luft schweben. Höhe des Reiters 2,50 m.
- Landhaus Rameke (Berlin) ..... 310**  
 R. war Staatsminister unter Friedrich I. Auch die Figuren der Dachbrüstung und die Dekoration des Festsaals von Schlüter.
- Schloß in Berlin, Äußeres ..... 309**  
 Hof ..... 308  
 Treppenhaus ..... 320
- Schlüter wollte den seit 1443 langsam erwachsenen Bau zu einer regelmäßigen Vierflügel-Anlage umgestalten. Nur Stadt- und Lustgartenseite völlig, vom Spreeflügel die Hofseite ausgeführt; der ihr gegenüber liegende Westteil (um 1600) blieb bestehen. Ein schmaler Bau mit aufgesetzter Säulenkolonnade sollte die Lustgartenfront bis an den „Münzturm“ verlängern; technische**



- Mängel an diesem brachten Schlüter 1706 zu Fall. 1706—1716 die Bauten um den äußeren Hof durch Cosander von Goethe und Martin Böhme errichtet, die Kuppel über dem Westportal erst 1845—46 von Stüler.
- Schongauer, Martin, Maler und Kupferstecher, geb. um 1445 in Kolmar, gest. 1491 in Weisach. In Kolmar tätig.  
Madonna im Rosenhag (Kolmar) ..... 233  
201:112 cm.  
Versuchung des hl. Antonius, Kupferstich 240  
32:23 cm.
- Schumacher, Fritz, Architekt, geb. 1869 in Bremen. In Dresden, Köln und Hamburg tätig.  
Volkschule in Hamburg ..... 363
- Schwabisch-Gmünd  
Heiligkreuzkirche, Choranfsicht (Parler) ... 144
- Schwarzach  
„Dangolsheimer“ Madonna (Berlin) ... 183  
Die Figur ist in Dangolsheim (westl. von Straßburg) erworben, stammt aber wahrscheinlich aus Kloster Schwarzach bei Baden-Baden. Die Zuschreibung an den Nürnberger Meister Simon Lainberger nicht mehr anerkannt. Wesentliche Teile der alten Fassung erhalten. Rückseite vollbearbeitet. Höhe 102 cm.
- Schweizer, Otto Ernst, Architekt, geb. 1890 in Schramberg (Württemberg). In Nürnberg und Karlsruhe tätig.  
Stadion in Nürnberg ..... 367
- Schwind, Moritz von, Maler, geb. 1804 in Wien, gest. 1871 in München. In Karlsruhe, Frankfurt a. M., München, Eisenach und Wien tätig.  
Nüßzahl (München) ..... 385  
64:38 cm.
- Semper, Gottfried, Architekt, geb. 1803 in Hamburg, gest. 1879 in Rom. In Dresden, Zürich und Wien tätig.  
Opernhaus in Dresden ..... 361  
Semper's erster Bau (1837—41) brannte 1869 ab. Das Halbbrund seines Zuschauerraumes, dessen Krümmung das Dach folgte, ließ die Seitenflügel völlig zurücktreten und bestimmte allein den Eindruck der Ansichtsseite: gerade und gebogene Flächen waren noch scharf voneinander abgesetzt, die Horizontalschichten des Halbzylinders noch nicht von der Senkrechten des Mittelrisalites überschritten. Semper wollte damals das Opernhaus durch eine Drangerie mit dem Nordostpavillon des Zwingers verbinden und das Galeriegebäude ihr gegenüberstellen.
- Sigmaringen  
Christus-Johannes-Gruppe (Berlin) .... 166  
In Sigmaringen erworben, aus der weiteren Umgebung stammend. Spuren alter Bemalung und Vergoldung, Rücken hohl. Höhe 89 cm.
- Slevogt, Max, Maler und Graphiker, geb. 1868 in Landshut, gest. 1932 in Neukastell (Pfalz). In München und Berlin tätig.  
Hektor auf der Flucht, Steindruck ..... 402  
Aus „15 Lithographien zur Ilias“ (Berlin 1906). 27:38 cm.  
Selbstbildnis (Privatbesitz) ..... 401  
130:105 cm. (Mit Genehmigung von Dr. Cassirer, Berlin.)
- Soest  
St. Maria zur Höhe, Deckenmalerei ..... 123  
Hallenkirche mit schmalen Seitenschiffen und quadratischem Chor. Rippen in den Absseiten, sonst kuppelige Giebelgewölbe. Das gleichzeitige Deckengemälde des Chors zeigt die Madonna von 16 Engeln umgeben; die Szene ist eingefaßt von einem Fries mit Brustbildern der Propheten. 1879 aufgedeckt und erneuert.  
St. Maria zur Wiese, Inneres ..... 140  
Grundsteinlegung 1343, Weihe der Nebentaltäre 1376, Beginn der Türme 1421.  
St. Patroklos, Westturm ..... 81  
Der Turm gehörte der Stadt, sein Obergeschloß enthielt die Rüstkammer.
- Speeth, Peter, Architekt, geb. 1776 in München, gest. 1831 in Odessa. In Heidelberg und Würzburg tätig, seit 1814 in Rußland.  
Zuchthaus in Würzburg ..... 356  
Urspr. Kaserne der bischöfl. Leibgarde.
- Speyer  
Dom, Inneres ..... 71  
Grabstätte der deutschen Kaiser vom Domgründer Konrad II. († 1039) bis zu Albrecht I. († 1309). 1030—61: Basilika mit flachem Mittelschiff, gewölbten Seitenschiffen und großer Krypta unter dem Chor und ganzem Querschiff. 1082—1106: Neubau der Ostteile, Wölbung des Mittelschiffs. Nach Einsturz der Hauptgewölbe 1159: Querhaus über Rippen, Mittelschiff über Graten gewölbt. Bei der Zerstörung von Speyer durch die Franzosen 1689 die Hälfte des Langhauses und alle Gewölbe bis auf eines zusammengebrochen; Wiedherstellung 1772—94 durch Ign. Mich. Neumann. Die Bautätigkeit des 19. Jahrh. entsprach weder dem ehemaligen Bestande noch dem Geist des Gebäudes: 1845—53 Fresken von Schraudolph, 1854—58 Westbau von Hübsch.
- Spitzweg, Karl, Maler, geb. 1808 in München, gest. daselbst 1885. Meist in München tätig.  
Sternruicker (Hamburg) ..... 384  
48:28 cm.
- Stargard  
Marienkirche, Inneres ..... 142  
Eine Hallenanlage (von 1300) mit ein-



- schiffigem Chor erhielt am Anfang des 15. Jahrh. Chorumgang mit Kapellenkranz, im Laufe des Jahrh. basilikale Überhöhung. Die Beibehaltung des Triforiums ist für das Ostseeg Gebiet ungewöhnlich.
- Starke, Johann Georg, Baumeister in Dresden, um 1695 dort gestorben.
- Palais im Großen Garten zu Dresden .. 324  
Das Palais dient heute als Museum des Altertumsvereins (die Kreuzgruppe des Hintergrundes setzt wieder im Freiburger Dom). Der Große Garten als Barockpark seit 1676 durch J. F. Karcher angelegt.
- Steindl, Matthias, Baumeister und Bildhauer, geb. 1644, gest. 1727. In Niederösterreich tätig.
- Turm der Klosterkirche in Dürnstein .... 306  
Der Entwurf des Turms gehört Steindl, der vor der Ausführung starb; die Durchführung Munggenast, von dem auch der Turmhelm stammt.
- Stethaimer, Hans, Baumeister, geb. um 1360 wahrscheinlich in Burghausen, gest. 1432 in Landsbut. Im östlichen Bayern tätig.
- Franziskanerkirche in Salzburg ..... 145  
Der lichte, weite Chor in lebhaftem Kontrast zu dem engen, düsteren Langhaus vom Anfang des 13. Jahrh. Die Stirnwände der Chorkapellen im 17. Jahrh. stufte. Im Hochaltar eine Madonna, der einzige Rest der Plastik des Vacheraltars; Seitenfiguren von Simeon Fries 1709/11.
- Stockholm
- Storkyrka: St. Georg (Notke) ..... 197
- Stoß, Veit, Bildhauer, Maler und Kupferstecher, geb. um 1447, gest. 1533 in Nürnberg. Dort 1476 Meister, 1477–96 in Krakau, seitdem wieder in Nürnberg ansässig.
- Englischer Gruß (Nürnberg) ..... 196  
1517 von Anton Lucher bestellt, 1518 aufgehängt. Die Medaillons des Rosenkranzes nicht eigenhändig. Über dem Werk ursprünglich eine eiserne Krone mit Kerzenhaltern. Höhe der Gruppe 2,18 m.
- Grabmal Kasimirs IV. (Krakau) ..... 195  
Deckel einer Grabtumba, nach Gipsabguß; der Eindruck des Originals durch die Fleckigkeit des ungarischen Marmors erheblich gestört. An den freistehenden Lumbenwänden Klagefiguren mit Wappenschildern (Vertreter der polnischen Fürstentümer). Der Balbachin mit seinen Figurenkapitellen von Jörg Huber aus Passau. Kasimir IV. (reg. 1447–92) muß sein Grabmal noch selbst bestellt haben; die Deckplatte konnte sonst kaum im Todesjahr fertig sein, wie das Datum 1492 neben Stoß' Signatur beweist. Größe der Deckplatte 2,15:1,01 m.
- Marienalter (Krakau) ..... 193, 194

- Stoß ist offenbar zur Arbeit an diesem Altar von der deutschen Mariengemeinde nach Krakau gerufen worden; nach der Stiftungsurkunde wurde sie an „Vittus Almanus de Norinberga“ vergeben. Der Altar wurde 1489 aufgestellt, doch wird er vor Stoß' zweijähriger Abwesenheit (1486 bis 1488) vollendet gewesen sein. Die doppelten Flügel sind geschnitten, die alte Fassung wurde neuerdings freigelegt. Ebenso ist die ursprüngliche (im 19. Jahrh. etwas veränderte) Zusammenstellung der Schreinfiguren wiederhergestellt worden. Höhe des ganzen Aufbaus 13 m; Schrein 7:5,35 m.
- Straßburg
- Münster, Fassade ..... 135  
—, Fassadenriß B ..... 127  
Der Riß B mit seiner Betonung der emporsteigenden, alle Wagerichten durchstoßenden Glieder ist schon im Untergeschoß aufgegeben worden; Meister Erwin, von dem wir 1284 zuerst hören und der 1318 stirbt, kann also nicht sein Schöpfer sein. Auf ihn muß vielmehr die Zerlegung der beiden Untergeschosse in rechteckige Felder zurückgehen, deren Gitterwerk die Fassade verhüllt und ihre Glieder aller aufsteigenden Kraft beraubt.
- , Gerichtspfeiler ..... 106  
Die spätromanischen Querflügel wiederholen den Mittelpfeiler, der ihre Scheidbögen gegen die Vierung unterteilt, noch einmal im Inneren, das so in vier Quadrate zerlegt wird. Am südl. Pfeiler in drei Geschossen übereinander die Figuren des Jüngsten Gerichts: zuunterst vier Evangelisten, darüber vier Engel mit Posaunen, zuoberst der Weltenrichter, umgeben von drei Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Fig. 1,63–1,90 m.
- , Laurentiusportal (Jakob v. Landsbut) 149  
—, Querschiffportal ..... 103, 105  
Ein Doppelportal zeigte auf Türsturz und Bogensfeld links Lob und Begräbnis, rechts Himmelfahrt und Krönung Mariae; an den Gewändesäulen die zwölf Apostel, an den Stirnseiten der Pfeiler rechts und links Ecclesia und Synagoge (1,94 m), in der Mitte den sitzenden König Salomo. Der Zerstörung der französischen Revolution sind nur die beiden Bogensfelder und die Vertreterinnen des Alten und des Neuen Bundes entgangen, diese am Bau jetzt durch Kopien ersetzt (die Originale im Frauenhaus, dem Münstermuseum). Fünf Apostelsköpfe sind wiedergefunden.
- , Südwestportal: Fürst der Welt ..... 165  
—, Westportal ..... 148  
Die Tore der Westfassade enthielten einst den reichsten Figurenzyklus Deutschlands; nur die Gewändestatuen und das Bogensfeld des Mittelportals entgingen der Zer-



störung der französischen Revolution. Die Streifenordnung der Passionszenen im Tympanon stellt die Kreuzigung betonend in die Mitte. An den Gewänden darunter stehen Propheten, am linken Portal Tugenden, am rechten die törichten Jungfrauen, vom „Fürsten der Welt“ (1,70 m), und die klugen, von Christus geführt.

#### Straubing

St. Jakob: Grabmal Rastemayr ..... 184  
Da das Todesdatum 1432 nachträglich eingesezt ist, muß der Stein noch zu Lebzeiten R.'s gefertigt worden sein. 2,25:1,15 m.

#### Stuttgart

Hauptbahnhof (Bonah) ..... 365  
Landesmuseum: Selbstbildnis (Dannecker) 368

Syrlin d. A., Jörg, Schreiner und Bildhauer, geb. 1435 in Ulm, gest. daselbst gegen 1491, in Ulm tätig.

Ptolemäus-Büste vom Ulmer Chorgestühl 188  
Die beiden längs der Chorwände einander gegenüberstehenden Gestühle für die Geistlichkeit wurden im späteren Mittelalter immer großartiger ausgestaltet; den Höhepunkt bildet das von dem Schreiner Syrlin 1469 begonnene, 1474 vollendete Stuhlwerk im Münster zu Ulm. Sein plastischer Schmuck stellt aufsteigend immer höhere Grade sittlicher und göttlicher Erkenntnis dar, auf der (vom Altar aus) rechten Seite in Männern, auf der linken in Frauen verkörpert. An den unteren Stuhlwangen weise Männer (Denker und Dichter) und Frauen (Sibyllen) des Altertums, an der Rückwand der Sitze die Verfasser der Schriften des Alten Bundes und die großen Frauengestalten Israels, in den Giebeln darüber Evangelisten, Apostel, Märtyrer und Heilige männlichen und weiblichen Geschlechts. Die Qualität in umgekehrtem Verhältnis zur (kirchlichen) Bedeutung der Gestalten: die großartigen Figuren des Altertums dürften kaum vom Schreiner selbst stammen. Unter ihnen Tafeln mit Sentenzen aus ihren Schriften, dem Werk des Qualterius Burlaeus (1275—1337) entnommen. — Die „Cosmographia“ des Geographen Ptolemäus (um 180 n. Chr.) bestimmte das Weltbild des Mittelalters. Sie wurde 1482 in Ulm zum ersten Male gedruckt. Höhe ca. 50 cm.

## Z

Zessnow, Heinrich, Architekt, geb. 1876 in Rostock. In München ausgebildet, in Dresden und Berlin tätig.

Festspielhaus in Dresden-Hellerau ..... 362

Thoma, Hans, Maler und Graphiker, geb. 1839 in Bernau (Schwarzwald), gest. 1924 in Karlsruhe. In München, Frankfurt a. M. und Karlsruhe tätig. Dort 1899—1919 Direktor der Kunsthalle.

Bildnis der Schwester (Karlsruhe) ..... 400  
76:58 cm.

Launuslandschaft (München) ..... 399  
112:88 cm.

Thumb, Peter, Baumeister, geb. 1681 in Bezau (Vorarlberg), gest. 1766 in Konstanz. Im Bodenseegebiet tätig.

Klosterkirche in St. Gallen ..... 303  
In Veränderung eines Entwurfs des Gaspars Bagnato 1755 begonnen. Langhaus und Rotunde 1760 vollendet (Thumb verschwindet schon 1758). Die zugehörigen Malereien und Stukkaturen von Chr. Wenzinger 1757—58.

#### Tiefenbronn

Stiftskirche: Magdalenenaltar (Mosser) .. 227

Tischbein, Johann Friedrich August, Maler, geb. 1750 in Maastricht, gest. 1812 in Heidelberg. In Kassel, Dessau und Leipzig tätig.

Die Kinder Karl Augusts (Wroffen) ..... 347  
Dargestellt ist der Erbprinz Karl Friedrich mit Prinzessin Karoline und Prinz Bernhard. 204:132 cm.

#### Torgau

Schloß Hartenfels (Krebs) ..... 158

#### Trier

Dom: Westbau ..... 74

Ein quadratischer Zentralbau der Römerzeit mit vier Freistützen in der Mitte wurde zirka 1040—75 nach Westen hin verdoppelt, der westliche Umgang des alten Baus wurde zugleich zum östlichen des neuen Teils. Dem Südturm der Fassade kurz vor 1515 ein Glockengeschloß aufgesetzt.

Liebfrauentempel ..... 129, 136

Im Südwesten des Doms gelegen; der Chor schließt an den Südflügel des Domkreuzganges an. Begonnen vor 1242, Gewölbe 1253 geschlossen. Zentralturm gegen 1270 vollendet; sein Spitzhelm überragte alle Türme Triers, 1631 riß ihn ein Sturmwind herunter.

Stadtbibliothek: Adahandschrift ..... 114

Das Evangelium der Äbtissin Ida von St. Maximin in Trier (36:24 cm) wurde zum Ausgangspunkt für die Entwicklung der ottonischen Buchmalerei, besonders der von Reichenau (Abb. 115, 118, Zf. I).

Tuailon, Louis, Bildhauer, geb. 1862 in Berlin, gest. daselbst 1919. In Rom und Berlin tätig.

Denkmal Kaiser Friedrichs III. (Bremen) 373



## U

### Überlingen

Münster: Hochaltar (Zürn) ..... 219

### Ulm

Münster: Ptolemäus-Büste (Syrkin) .... 188

Schmerzmann (Moltzer) ..... 180

## W

### Weitshöchheim

Schloßpark: Längerfiguren (Dieß) ..... 339

### Wierzehnheligen

Wallfahrtskirche, Inneres (Neumann) .. 301

Wischer d. A., Peter, Bildhauer, geb. um 1460 in Nürnberg, gest. daselbst 1529. In Nürnberg tätig.

Witzbächer (München) ..... 203

Tragfigur, vielleicht für den Sebaldus-Sarkophag der Planung v. 1488. Höhe 37 cm.

Petrus am Sebaldusgrab (Nürnberg) ... 204

Der erste Entwurf eines Aufbaus für den 1391—97 geschaffenen Silbersarg des 801 in Nürnberg gestorbenen heiligen Dänenprinzen blieb unausgeführt (Zeichnung in der Akademielibothek in Wien, dat. 1488). Ausführung seit 1507 (aus dieser Zeit die Apostelstatuen), Unterbrechung durch die Arbeiten am Maximiliansgrab 1512/13, Vollendung unter starker Beteiligung der Söhne 1514—19. Der Sarkophag steht auf hohem Sockel, an dessen Längsseiten Reliefs mit den Taten des hl. Sebald, an den Schmalwänden Statuen des Patriziers Sebald Schreyer, des Förderers des Werks, als hl. Sebald und des Handwerkers Peter Wischer selbst. Das Ganze umschlossen von drei hohen Baldachinen, am Sockel kleine Renaissancefiguren und -reliefs, an den Pfeilern in Höhe des Sarkophags die zwölf Apostel in  $\frac{1}{2}$  Lebensgröße.

Theoderich von Bern vom Maximiliansgrab (Innsbruck) ..... 205

Eines der großen Grabmalprojekte der Renaissance, zu denen auch das Juliusgrab Michelangelos gehört. Die Anlage nimmt das Mittelschiff der Innsbrucker Hofkirche ein, ihre Ausführung beanspruchte das ganze 16. Jahrh.: zu seinen der Tumba mit dem knien Kaiser 28 Vorfahren des Hauses Habsburg in Lebensgröße.

## W

### Walbsee

Stiftskirche: Grabplatte des Jörg Truchseß 187

Die Bronzeplatte deckte ursprünglich ein Hochgrab aus Rotmarmor in der Mitte des

Chores. Jetzt senkrecht stehend in die Wand eingelassen. Gestalt lebensgroß.

Wasmann, Rudolf Friedrich, Maler, geb. 1805 in Hamburg, gest. 1886 in Meran. In München, Bozen, Hamburg und Meran tätig.

Meran im Schnee (Hamburg) ..... 388

Auf Papier gemalt, 26:38 cm.

### Weimar

Niehsche-Archiv: Niehschebüste (Klinger) . 375

Schloß, Zeichnung (Gent) ..... 357

### Weinbrenner, Friedrich, Baumeister, geb.

1766 in Karlsruhe, gest. daselbst 1826.

Seit 1797 meist in Karlsruhe tätig.

Markgräfliches Palais in Karlsruhe ..... 358

### Weingarten

Bauplan des Klosters ..... 291

Unmittelbar nach Vollendung des 1715 begonnenen Kirchenbaus angefertigt. Nur die Frontterasse und Teile des Nordflügels ausgeführt.

### Werden

Abteikirche: Kreuzifix ..... 94

Unter Abt Adalwig (1066—81) gefertigt.

Corpus 1 m hoch.

### Werneck

Schloß, Außenansicht (Neumann) ..... 316

### Weyarn

Pfarrkirche: Verkündigung (Günther) ... 340

### Wien

Akademie: Ruhe auf der Flucht (Baldung) 258

Albertina: Antwerpen, Zeichnung (Dürer) 256

Hl. Joseph, Zeichnung (Grünwald) ... 269

Rasensstück, Aquarell (Dürer) ..... 247

Barockmuseum: Flußgöttin (Donner) ... 338

Hl. Jacobus (Maulpertsch) ..... 25. V

Belvedere, Äußeres (Hildebrandt) ..... 313

Festsaal (Hildebrandt) ..... 326

Hofbibliothek, Äußeres (Fischer v. Erlach) 312

Inneres (Fischer v. Erlach) ..... 328

Deckengemälde (Gran) ..... 343

Karlskirche, Äußeres (Fischer v. Erlach) .. 292

Inneres (Fischer v. Erlach) ..... 294

### Kunsthistorisches Museum:

Allegorie der Eitelkeit (Baldung) ..... 259

Allerheiligenbild (Dürer) ..... 253

Bildnis der Jane Seymour (Holbein) . 287

Bildnis einer Venezianerin (Dürer) ... 249

Bildnis Jacob Ziegler (Huber) ..... 280

Christus am Ölberg (Frauenfeld) ..... 236

Madonna mit der Birne (Dürer) ..... 248

Pariser Urteil (Daucher) ..... 215

Selbstbildnis (Burgkmair) ..... 271

Palais Daun-Kinsky (Hildebrandt) ..... 321

Palais Trautson (Fischer v. Erlach) ..... 314

Piaristenkirche (Hildebrandt) ..... 295

St. Stephan: Selbstbildnis (Pilgram) .. 189



- Windsor**  
 Schloß:  
 Bildnis Herzog v. Norfolk (Holbein) .. 286  
 Bildniszeichnungen (Holbein) ..... 283
- Winterthur**  
 Sammlung Reinhart:  
 Bildnisse (Eranach) ..... 272, 273
- Wismar**  
 Nikolaikirche, Inneres ..... 143  
 Chor 1381 im Bau, 1403 geweiht. Langhaus 1440—59 ohne die Gewölbe. Diese stürzten 1703 ein und wurden 1867 erneuert.
- Wittislingen**  
 Spangensfibel aus Wittislingen (München) 60  
 Nach der Inschrift gehörte die Fibel dem (christlichen) Fürsten Uffila und war vielleicht von dem Goldschmied Wigerig gefertigt. Silberguß mit Goldfiligran, mit roten Almandinen und grünem Glasfluß besetzt. Länge 18 cm.
- Witz, Konrad, Maler, geb. um 1398, gest. 1444/45. In Konstanz, Rottweil und, seit 1434, in Basel ansässig, vorübergehend in Genf tätig.**  
 Christus auf dem See Genezareth (Genf) 230  
 Gehörte zum ehemaligen Hochaltar der Kathedrale St. Pierre in Genf. Am Rahmen als Werk „Conradi Sapientis de Basilea 1444“ bezeichnet. Außenseite eines Flügels, der innen die Anbetung der Könige zeigt; auf einem zweiten, ebenfalls in Genf, innen der Stifter Bischof Francois de Ries vor der Madonna kniend, außen Befreiung Petri. Ein Bild mit der Dreifaltigkeit und der Begegnung Mariae mit Elisabeth im Berliner Museum wird als zugehörig betrachtet. Die Landschaft unseres Bildes zeigt die Gegend südöstlich von Genf: in der Mitte der Regel des Môle, links der Rücken der Voirons, rechts der Abfall des Petit-Salève. Die Montblanc-Kette rechts vom Môle nur schwach sichtbar. 151:132 cm (Abb. oben etwas beschnitten).
- Verkündigung (Nürnberg) ..... 229**  
 158:121 cm.
- Wörlitz**  
 Schloß, Äußeres (Erdmannsdorff) ..... 352
- Worms**  
 Dom, Äußeres ..... 79  
 Mit Ausnahme der (hier nicht sichtbaren) Westapsis auf den Grundmauern des Burkard-Baues vom Anfang des 11. Jahrh. errichtet. Neubau um 1171 begonnen, 1181 Chor und Querschiff geweiht, Langhaus um 1200. Westbau erste Hälfte des 13. Jahrh.
- Würzburg**  
 Dom: Grabmal Scherenberg (Riemenschneider) ..... 198, 200  
 Residenz, Kaisersaal (Neumann) ..... 325  
 Mittelpavillon (Neumann) ..... 315  
 Treppenhaus (Neumann) ..... 323  
 Zuchthaus (Speeth) ..... 356

### 3

- Zick, Januarius, Maler, geb. 1732 in München, gest. 1797 in Ehrenbreitstein. Seit etwa 1760 kurtrierischer Hofmaler.**  
 Mahl der Götter (Koblenz) ..... 344  
 Studie zu einem Deckengemälde, vielleicht für den Speisesaal des Koblenzer Schlosses gedacht. 33:44 cm.
- Zürn, Jörg, Bildhauer, geb. um 1583 in Waldsee (Württemberg), gest. um 1635 in Überlingen. Dort seit 1607 nachweisbar.**  
 Hochaltar in Überlingen ..... 219  
 Seitlich des Mittelfeldes die Hl. Nikolaus und Michael, in der Predella Verkündigung, über der Haupttafel ein (ebenfalls durchbrochenes) Relief der Marienkrönung. Im Münster mehrere Altäre von Zürn und seiner Schule.
- Zwiefalten**  
 Klosterkirche, Inneres (Joh. Mich. Fischer) 297

**Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit**

Von Eckart von Sydow

539 Abbildungen, 12 Tiefdruck-, 12 Farbentafeln, viele Doppeltonbilder, 118 Seiten Text, 70 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

**Die Kunst des alten Orients**

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

757 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 12 farbige, 40 Duplex-Tafeln, 34 Textabbildungen, 168 S. Text, 126 S. Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

**Die Kunst der Antike (Griechenland und Rom)**

Von Gerhart Rodenwaldt

608 Abbildungen, 28 Tiefdruck- und 15 farbige Tafeln, 14 Textabb., 88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Kunst Indiens, Chinas und Japans**

Von Otto Fischer

460 Abbildungen, 28 Tiefdrucktafeln und 17 mehrfarbige Tafeln, 138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Kunst des Islam**

Von Heinrich Glück und Ernst Diez

522 Abbildungen, 24 Tiefdrucktafeln und 13 mehrfarbige Tafeln, 110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

**Die Kunst des frühen Mittelalters**

Von Max Hauptmann

610 Abbildungen, 32 Tiefdrucktafeln und 12 mehrfarbige Tafeln, 148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.



**Die Kunst der Gotik**

Von Hans Karlinger

558 Abbildungen, 14 mehrfarbige und 32 Tiefdrucktafeln, 138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

**Die Kunst der Frührenaissance in Italien**

Von Wilhelm von Bode

456 Abbildungen, 22 Tiefdruck-, 12 mehrfarbige und 6 Offset-Tafeln, 156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Kunst der Hochrenaissance in Italien**

Von Paul Schubring

536 Abbildungen, 23 Tiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln, 105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

**Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Nieder-  
landen, Frankreich usw.**

Von Gustav Glück

550 Abbildungen, 19 Tiefdruck-, 8 Offset- und 21 mehrfarbige Tafeln, 94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Kunst des Barock**

Von Werner Weisbach

404 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 5 mehrfarbige und 15 Offset-Tafeln, 114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

**Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts**

Von Max J. Friedländer

266 Abbildungen, 26 Tiefdruck-, 14 mehrfarbige und 8 Offset-Tafeln, 44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 34 M, in Halbleder 38 M.

**Die Kunst des Kokoko**

Von Max Osborn

487 Abbildungen, 24 Tiefdrucktafeln, 4 Offset- und 24 mehrfarbige Tafeln, 123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

**Die Kunst des Klassizismus und der Romantik**

Von Gustav Pauli

347 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 11 mehrfarbige und 8 Offset-Tafeln, 141 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

**Die Kunst des Realismus und des Impressionismus  
im 19. Jahrhundert**

Von Emil Waldmann

410 Abbildungen, 20 Tiefdruck-, 20 mehrfarbige und 10 Offset-Tafeln, 179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Kunst des 20. Jahrhunderts**

Von Carl Einstein

176 Seiten Text, 32 Seiten Katalog und Register, 387 Abbildungen, 20 Tiefdrucktafeln und 20 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.





**Geschichte der graphischen Kunst  
von ihren Anfängen bis zur Gegenwart**

Von Eilfried Bock

614 Abbildungen, 15 farbige, 4 einfarbige und 15 Tiefdrucktafeln, 122 Textseiten,  
57 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)**

Von Gustav Adolf Plag

450 Abbildungen, 8 farbige und 20 Tiefdrucktafeln, 199 S. Text, 42 S. Katalog und Re-  
gister, 55 S. Grundrisse, Pläne und Entwürfe. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

**Wohnräume der Gegenwart**

Von Gustav Adolf Plag

387 Abbildungen und 15 farbige Tafeln, 192 Seiten Text, 21 Seiten Katalog und  
Register. In Halbleinen 34 M, in Halbleder 38 M.

**Kunst und Kultur von Peru**

Von Max Schmidt

831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln, 122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog  
und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

**Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)**

Von Adolf Feulner

664 Abbildungen im Text, 16 Tiefdruck- und 9 farbige Tafeln, 776 Textseiten,  
51 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

**Die Architektur der deutschen Renaissance**

Von Carl Horst

217 Abbildungen und 16 Tiefdrucktafeln, 311 Textseiten, 16 Seiten Katalog  
und Register. In Halbleinen 25 M, in Halbleder 28 M.

**Das Porzellan der europäischen Manufakturen  
im 18. Jahrhundert**

Von Friedrich H. Hofmann

567 Abbildungen im Text, 16 farbige und 8 Kupfertiefdrucktafeln, 518 Text-  
seiten, 20 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.











BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA

KUL

AL-1621

Biblioteka Uniwersytecka KUL

\*1000556857\*

